قراءة نقدية في كتاب النقد الثقافي للدكتور عبد الله الغذامي

الدكتور يوسف حامد جابر*

الملخص

يهدف كتاب النقد الثقافي إلى الكشف عن المضمر النسقي في النصوص الأدبية التي تشكل بنية الثقافة السائدة، ويطرح مشروعه النقدي بوصفه بديلاً من النقد الأدبي الذي تقتصر مهمته على البحث في جماليات هذه النصوص، ليمارس فعل التعمية على مضمراتها التي تمثل جوهرها الحقيقي.

من هنا يأتي النقد الثقافي ليكشف عن تلك الأنساق الثقافية، ويقوم بتعرية مضامينها، وكشف أنماطها التي تتداخل مع أنماط المجتمع، فترسخ من خلال ذلك هيمنتها عليها، ثم تعمم هذه الهيمنة عبر وسائل الإنتاج الثقافي والاجتماعي المختلفة. وقد قمنا بمناقشة مضمون هذا الكتاب في أهم مفاصله وعملنا على تصويب بعض مساراته.

كلمات مفتاحية: النقد، الثقافي، الأنساق، عبد الله الغذامي

المقدّمة

بدأ النقد الثقافي يطل على الساحات المعرفية في العقود الأخيرة من القرن الماضي، بوصفه بديلاً من النقد الأدبي، يستوعبه، ويتجاوزه في الوقت ذاته، فإذا كانت مهمة النقد الأدبي تقويم الأعمال الأدبية بعد تحليلها واكتشاف قوانينها الداخلية، فإن النقد الثقافي يتجاوز هذه المهمة ليخلق شبكة من التداخلات المعرفية التي تشمل حقول المعرفة الإنسانية، الساعية إلى الكشف عن الأنساق المضمرة في النصوص الأدبية التي لم يتمكن النقد الأدبي من كشفها والقبض عليها، إذ إن النصوص الأدبية تخفي في ثناياها متوناً أخرى غير متون القيم الفنية والجمالية التي تخلقها علاقات التركيب والصورة والأسلوب والدلالة التي يسعى الناقد الأدبي إلى إظهارها، متوناً تصنعها بنية ثقافية، تقوم بتشكيلها قيم اجتماعية وتاريخية وحضارية، عبر مسارات زمنية متنامية، تتغلغل في بنية النصوص الأدبية، وتوجهها،

---

* - أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية.

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٩/١٥= ٢٠١١/١٢/٦ تاريخ القبول: ١٣٩٠/١٢/٢٠ = ٢٠١٢/٠٣/١٠

بقصد أو من دون قصد، لخلق أنظمة معرفية تهيمن على السياسة والاقتصاد والتاريخ، وتخطو مخرجاتها باتجاه تكوين علاقات نمطية تتفاعل مع ذاتها، وتتوالد باستمرار، لتعيد إنتاج دلالاتها التي تتحكم بمفاصل إنتاج الثقافة وتوزيعها.

إن كتاب «النقد الثقافي» للدكتور الغذامي يقوم على تبني مثل هذه النظرية وتعميم فعلها على البنية الثقافية العربية، من خلال الكشف عن الأنساق المضمرة في بنية هذه الثقافة التي تخبئ داخل خطابها البلاغي والجمالي قيماً أخرى غير جمالية، منطلقاً من أن الجمالية ليست إلا " أداة تسويق وتمرير لهذا المخبوء، وتحت كل ما هو جمالي هناك شيء نسقي مضمر، ويعمل الجمالي عمل التعمية الثقافية لكي تظل الأنساق فاعلة ومؤثرة ومستديمة من تحت قناع"[1].

لذلك فإن الهدف الذي يسعى الغذامي للوصول إليه من مشروعه هذا، هو أن هذه الأنساق المضمرة في النصوص الشعرية خاصة، هي التي أنتجت مفاهيم الفحولة الشعرية التي من سماتها، التعالي، وعشق الذات والتمايز بين الآخرين، واحتكار القيم التي أنتجت، بدورها مفاهيم الفحولة السياسية، بما مارسته من طغيان سياسي واجتماعي عبر العصور. فضلاً عن ذلك فإن كتاب الغذامي هذا يطرح قضايا إشكالية، تمس جوهر العلاقة بين المثقف / الشاعر، والسلطة، اذ يحمل الغذامي الشاعر مسؤولية فساد السلطة وطغيانها، دون البحث في طبيعة السلطة وعلاقاتها وممارساتها.

وبالنظر إلى ذلك، فإننا سنقوم بقراءة هذا المنتج النقدي، ومناقشة أبرز محتوياته، في محاولة لإعادة تصويب بعض مساراتها، من خلال عدد من المحاور الأساسية، نذكر منها: ١- النقد الثقافي / المنهج والمصطلح، ٢- النسق الناسخ / اختراع الفحل. ٣- تزييف الخطاب / صناعة الطاغية.

أولاً: النقد الثقافي / المنهج والمصطلح:

يباشر الغذامي هذا المحور بطرح عدد من الأسئلة، تشكل مفاتيح دراسته هذه، لعل أبرزها ما يتناول فيها الحداثة العربية، وهل هي حداثة رجعية ؟ ثم يتساءل بعدها عن مضمون الشعر العربي

[1] - عبد النبي اصطيف، **نقد ثقافي أم نقد أدبي**، ص٣٠.

ومسؤوليته في القضاء على الشخصية العربية، بإسهامه في اختراع الطاغية السياسي الذي يقاربه الناقد مع الفحل الشعري [١].

وقبل أن ننتقل إلى قضايا أخرى تشكل مقومات بحثه، لا بد من مناقشة الغذامي فيما تم طرحه هنا، ونعني بذلك مسألة الحداثة بوصفها حركة تمس قضايا الإنسان، بما في ذلك قضايا النقد الثقافي الذي يعد أحد تجليات الحداثة التي تعد بدورها إحدى تجليات العولمة، كما سنبين لاحقاً. وهنا يمكن أن نسأل الغذامي، هل توجد لدينا في الأصل حداثة عربية، بالمفهوم العلمي للمصطلح ؟، وهل الحداثة بوصفها تمثل نصاً مفتوحاً على مضامين التقدم والتطوير، لا بل هي إدخال هذه المضامين في مسرح الحياة وحركتها الفاعلة، استطاعت أن تدخل إلى مفاصل الحياة العربية ؟ أم أنها ظلت طافية على السطح من خلال شعارات يتم إطلاقها بين الحين والآخر، كي تمارس فعل التعمية عما يجري حقيقة في أصل هذه الحياة ؟ إن مثل هذه الأسئلة تثير إشكاليات كبرى أيضاً، تخص حركة النقد العربي الحديث الذي يدور في فضاء الحداثة، سواء أكان نقداً أدبياً أم نقداً ثقافياً ؟ فإذا كان النقد ممارسة منهجية في البحث تتناول الأعمال الأدبية وفقاً لدراسات متكاملة ومتفاعلة، تراعي وحدته، وتعمل على مقاربته مع فضائه الإنساني والحضاري، وتستثمر طاقاته الخلاقة تفسيراً وتحليلاً وتأويلاً، وتعيد صياغته نقداً، لتجعل جذوة الحياة كامنة فيه، فإن إمكانية فعل ذلك تكاد تكون غائبة عن نقدنا الحديث، ليس عن الفعل النقدي الإبداعي، وإنما عن وجوه الحياة الأخرى، فكيف إذا كان الأمر متعلقاً بالحداثة التي وفدت مفاهيمها ومفرزاتها إلينا من الغرب، دون أن نكون قادرين على تهيئة المناخات المناسبة لتجسيد هذه المفاهيم، واستقبال تلك المفرزات ؟! ففي الغرب مثلاً كان هناك نمو معرفي أفقي وعمودي، تم إنجازه وفق عملية تاريخية نجم عنها تطور مجتمع شامل ومفتوح في مختلف القطاعات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، واللاحق يبنى على السابق، فـ فوكو في الحفر المعرفي، ودريدا في التفكيك، وجادامر وهيدجر وهوسرل وغيرهم في التأويل والفنومنولوجيا وغيرهما، ما كانت نظرياتهم لتقوم دون نظريات نيتشة وكانط وهيجل وديكارت وغيرهم، أما في المجتمع العربي فإن مثل هذه المفاهيم، في الأصل، هي مفاهيم مهزوزة، فنحن لا نستطيع الحديث عن ديموقراطية أو عقلانية أو علمانية بالمعنى

[١] – عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي / قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، ص٧.

الحقيقي للكلمة؛ أي لا يمكننا الحديث عن امتلاك حداثة حقيقية، إننا في كثير من القضايا نواجه لاعقلانيات تخترق مجتمعاتنا، وترسخ فيها قيماً تقليدية ترتد بنا إلى قيم أكثر سطحية وانغلاقاً.

ننتقل إلى قضية محورية مهمة يؤكدها الغذامي على مساحة دراسته كلها، وهي إعلانه عن موت النقد الأدبي، بسبب انشغال هذا النقد، حسب زعمه، في قراءة الجمالي الخالص، وتسويغة وتسويقه، ومن ثم، إخفاقه في معرفة عيوب الخطاب، وفي كشف ألاعيب المؤسسة الثقافية وحيلها في خلق حالة من التدجين والترويض العقلي والذوقي لدى مستهلكي الثقافة، وإحلال النقد الثقافي مكانه[١].

إن الغذامي لا يكف عن إطلاق الأحكام التي تنقصها الدقة في كثير من المواضع، سعياً وراء تأكيد مقولاته. وهنا نريد أن نسأله، من قال إن النقد الأدبي يقرأ الجمالي فقط ؟ إن هذه المسألة، إن حصلت، ليست علّة النقد الأدبي، وإنما علة الناقد، فالنقد الأدبي يشتغل على النص الأدبي، والنص الأدبي فعالية ليست ثابتة، وإنما فعالية متحركة ديناميكية محتملة، وهو يمتلك ذواكر عديدة، ومثلما هو متعدد المعاني، هو متعدد القراءات أيضاً، إنه نص مفتوح، وكل قراءة فيه تنتج معاني جديدة، وهذه المعاني تمس أدق مفاصل الحياة، بسبب " أن النص هو منتوج للشاعر، والشاعر قائم في مجال اجتماعي، وبالتالي، فهو محكوم بالحركة الصراعية المتولدة فيه، مما يسمح بنقل سمات هذه الحركة إلى النص من منظور رؤيته لها، وموقفه المؤسس على هذه الرؤيا، الأمر الذي يجعل النص أكثر التصاقاً بالحياة، ويسمح لنا بمعرفة المزيد عن خصائص الحركة الاجتماعية القائمة التي يشكل النص أبرز منعكساتها "[٢] وتصبح مهمة النقد الأدبي هنا هي الغوص في عالم النص، الذي ينفتح على عالم المبدع / الشاعر، يتقمصه كي يكتشف عالمه الواسع، ويقبض على مكوناته عبر عمليات إعادة إنتاجه في كل مرة، وهي مكونات جمالية وغير جمالية. فكيف فات الناقد الغذامي إدراك هذا الفهم، وهو الذي جعل دوائر نقده تتسع لتطال أنشطة ثقافية واجتماعية عديدة ومتنوعة ؟!.

إن هناك صلة وثيقة تربط النقد الأدبي بالعلوم الإنسانية، كالفلسفة والتاريخ وعلم الاجتماع والاقتصاد وعلم النفس والأدب واللغة، بوصفها تشكل مكونات الحياة وتجلياتها المعرفية والسلوكية في

---

[١]- المرجع نفسه، ص٨-٩.

[٢]- يوسف حامد جابر، **قضايا الإبداع في قصيدة النثر**، ص٧.

كل زمان ومكان."إن النقد يكشف بدوره في الأدب عن الإنسان في محيط اجتماعي عادي، في الأسرة أو المجتمع الخاص به، أو بنواحيه المختلفة، فيكشف بذلك عن طبيعة الإنسان في ذاته وعن كفاحه في تحقيق مصيره، سواء كان هذا الكفاح ضد الطبيعة أو ضد قيود مجتمع ما، أو ضد من يقفون في سبيله من الأفراد" [١]. وبذلك يصبح أبرز مهامه الكشف عن أسرار هذا الواقع وتعرية مقوماته ومرتكزاته التي يتضمنها النص الأدبي، وليس من مهامه التعمية على هذا الواقع والقفز من فوقه.

إن الناقد الغذامي مغرم بالنقد الثقافي، لا يكف عن مدحه وتثمين قيمته، دون أن يبين لنا كيف تسرب هذا النقد إلى الساحة الثقافية العالمية، ثم استقطبته الساحة الثقافية العربية بوصفه أحد مفرزات حركة العولمة التي تعمل على احتواء مجالات الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والحضارية، والسيطرة عليها، بعد أن تمكنت هذه العولمة من اختراق معظم الحصون الثقافية والفكرية والعقائدية التي بنتها المجتمعات البشرية لتحصين ذاتها من مثل هذا الغزو، دون أن يعني ذلك أن العولمة لا تتضمن قيماً إيجابية، تخص الثورة المعلوماتية، وتطور وسائل الاتصال والإعلام وتحديث معالم المجتمع، وغير ذلك. غير أن تمثل مثل هذه القيم لمصلحة إنسان هذه المجتمعات، وليس إلى تركها تدخل مفاصل حياتنا، وتتغوّل فيها، لتجعل كل شيء فيها تابعاً لها على حساب مستقبل الإنسان العربي وهويته، والطعن في انتماءاته الفكرية والحضارية. وقد تمثل هذا بشكل واضح في طروحات النقد الثقافي الذي تبناه الغذامي، وجسده في تناوله البنية الثقافية العربية، ولا سيما الشعرية منها، دون تحليل موضوعي لبنية المجتمع العربي ولتحولاتها عبر العصور، وهذا سيشار إليه في حينه.

ننتقل مع الناقد الغذامي إلى قضية تخص حساسية الناقد الأدبي الذي ينفي عنها سمة التطور والتجديد عبر مراحل تشكل النقد الأدبي حيث يقول: "ما كان جميلاً في نظر الناقد القديم ظل جميلاً لدى الناقد الحديث" [٢]. وهذا كلام يفتقر إلى الصواب والدقة، ذلك أن الغذامي لم يجر مقارنة بين مواقف أعلام النقد القديم، ومواقف أعلام النقد الحديث من أشكال المكونات الأدبية ومضامينها ومفهوماتها. صحيح أن هناك مواقف نقدية قديمة وأخرى حديثة، يمكن مقاربة بعض مكوناتها، غير أننا

---

[١] – محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، ص١٤.

[٢] – عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي**، ص٥٩.

نجافي الصواب إذا قلنا إن الحساسية النقدية بقيت كما هي في القديم والحديث، ولا نعتقد، ولا نظن أن غيرنا يعتقد كذلك، أن مواقف الأصمعي وابن سلام وابن قتيبة وثعلب وابن المعتز وابن طباطبا والعسكري والآمدي والقيرواني وغيرهم من مفاهيم الشعر واللغة والخيال والصورة والتركيب والوزن والإيقاع وغيرها، هي نفسها مواقف العقاد ونعيمة وطه حسين ومندور ولويس عوض ومحمود أمين العالم وحسين مروة وأدونيس وجابر عصفور وكمال أبو ديب وغيرهم. صحيح أن مفاهيم الحداثة في حياتنا الثقافية والاجتماعية هي مفاهيم مهزوزة، بسبب كونها ما تزال في الإطار النظري غير الممنهج، وغير المصوغ في إطار نظرية متكاملة، بسبب عوامل تعود إلى طبيعة المجتمعات العربية، وطبيعة نخبها المثقفة، ولكنها تطل بين الحين والآخر بشكل خجول، وتسعى إلى تحريض المتلقي على تمثلها وبلورتها.

إن حكم الغذامي هذا يعود إلى رغبته في تسويق مشروعه في النقد الثقافي، لأنه قل أن تخلو صفحة واحدة من تأكيده على أهمية هذا النقد وأهمية ممارسته، ومن ثم، التأكيد على الدلالات النسقية المضمرة التي يمكن للنصوص الأدبية أن تتضمنها، ثم دعوته إلى إحداث نقلة نوعية للفعل النقدي من كونه النقدي إلى كونه الثقافي، مما يستدعي، من وجهة نظره، عدداً من العمليات الإجرائية، يجب الأخذ بها، وهي النقلة الاصطلاحية التي تشمل عدداً من الوظائف والدلالات، لعل أبرزها، الدلالات النسقية ذات البعد الثقافي، والمجاز الكلي، والتورية الثقافية، ونوع الدلالة والجملة النوعية، والعملية الثانية هي النسق الثقافي، ثم وظيفة النقد الثقافي المتمثلة بالانتقال من نقد النصوص إلى نقد الأنساق، ثم التطبيق المتمثل بمعرفة الأنساق التي أبرزها نسق الشخصية الشعرية [1].

وعلى الرغم من أن الناقد يفصل في هذه العمليات الإجرائية، ويمعن في شرح واستحضار الأدوات والمفاهيم والطرائق الأخرى التي يمكن أن تدعم حضور النقد الثقافي، وترسخه في الساحة المعرفية، مما يعكس خلفية معرفية غنية، غير أنه كان يخفق أحياناً في إطلاق بعض الأحكام، وفي تمرير دلالات تحتاج إلى تصويب وإعادة نظر. ففي معرض حديثه عن الدلالة النسقية نجده يفصل بين الدلالة الصريحة المرتبطة بالشرط النحوي والوظيفة النفعية، وبين الدلالة الضمنية المرتبطة بالوظيفة الجمالية، ثم

[1] - المرجع نفسه، ص٦٢-٨٩.

يضيف دلالة ثالثة هي الدلالة النسقية التي تكشف عن الفعل النسقي داخل الخطابات [١]، وإذا كنا ألمحنا إلى أن مفهوم الجمال ليس ثابتاً، وإنما هو متغير بتغير الحساسية الأدبية المرتبطة، بشكل أو بآخر، بتغيرات غير أدبية، وبأن ما يسمى بالدلالة النسقية يمكن للنقد الأدبي أن يكشف عنها، فإننا نذكر الدكتور الغذامي بأن علاقة وثيقة تربط بين البنية النحوية والبنية الضمنية، وأن هناك تحولات مستمرة تمارسها البنية النحوية لخلق مضامين البنية الضمنية، وإغناء هذه المضامين، وأن النحوي هو الذي يتضمن الدلالة الأدبية، ويدفعها باتجاه المتلقي. فالنحوي هو تشكيلات البنية اللغوية وقواعدها، ولا يمكن الوقوف على أية دلالة نصية إلا من خلال البنية النحوية. فاللغة تتشكل وفق علاقات نحوية، ولا يمكن فصل محاورها ومقوماتها، إلا من أجل تعريف هذه المحاور ومحمولاتها التي تنسج في نهاية الأمر فضاء عالمها، الذي هو فضاء إنساني، كي تخصب هذا الفضاء من خلال إسهامها في تشييده أولاً، ثم في كشفه ثانياً. إن " الإنسان يشكل وجوه حياته من خلال اللغة بأكثر مما يعرف. العبادة والحب والسلوك الاجتماعي والفكر المجرد، وصور المشاعر، كل ذلك تشكله اللغة"[٢]. ولذلك يمكن القول إن علاقات أساسية فاعلة تربط بين النحوي والأدبي والثقافي لكشف أنماط النص وأبعاده ومستوياته.

ثانياً: النسق الناسخ / اختراع الفحل:

يعد هذا المحور أبرز محاور كتاب الغذامي وأكثرها غنى بالمعلومات، لأن غاية الناقد في عمله هذا أبرز ما تتجلى في هذا الجانب الذي يتسع ليشمل الأساس الذي تقوم عليه بنية الشعر العربي، إذ يطعن من خلالها في سلوك الشاعر العربي الذي يقوم في معظمه على المراوغة والكذب والنفاق وضخامة الأنا، حسب زعمه، مما أسس شخصية عربية تمثلت مقومات ذلك السلوك، ورسخته من خلال علاقات اجتماعية نمطية، تدفع باتجاه ترسيخ ثقافة غير عقلانية، هي ثقافة الزيف والطمع والتفحيل وإلغاء الآخر. يقول: "وفي بحثنا هذا سوف نسعى إلى تشريح الأنساق الثقافية التي نرى أنها هي المكونات الأصلية للشخصية العربية التي صاغها الشعر صياغة سلبية / طبقية وأنانية، وتخلق من ورائها

---

[١] – المرجع نفسه، ص٧٢-٧٣.

[٢] – مصطفى ناصف، **نظرية التأويل**، ص٢١.

أنماط سلوكية وثقافية ظلت هي العلاقة الراسخة في قديمنا وحديثنا "[١]. وكان سبق سعيه هذا تأكيده على أن " شخصية الشحاذ والكذاب والمنافق والطماع من جهة، وشخصية الفرد المتوحد فحل الفحول ذي الأنا المتضخمة النافية للآخرين من جهة ثانية، هي من السمات المترسخة في الخطاب الشعري ومنه تسربت إلى الخطابات الأخرى، ومن ثم صارت نموذجاً سلوكياً ثقافياً يعاد إنتاجه بما أنه نسق منغرس في الوجدان الثقافي مما ربى صورة الطاغية الأوحد (فحل الفحول)"[٢].

من هنا، نجد أن الغذامي يبدأ بالنتيجة أولاً، ثم يقوم بعد ذلك بتدعيمها، وبث الروح فيها، مخالفاً في ذلك قواعد البحث العلمي، لأن البحث العلمي من مهامه أن يبدأ أولاً بتناول الظاهرة واستقراء مكوناتها، ومقاربة هذه المكونات للوصول إلى الأحكام والحقائق، وليس العكس، لأن في الاستقراء انتقالاً للفكر من الجزء إلى الكل، من دراسة النصوص إلى تكوين الحقائق العامة والسمات المشتركة التي تعد بمترلة القوانين التي تكشف عن مفاصل هذه النصوص، وهذا لم يفعله الغذامي، مما يُشعر بعدم علمية أحكامه، والطعن في نزاهتها، خاصة إذا نحن أدركنا أن الأحكام التي تشكل منطلقاً للنقد الثقافي، كما لغيره، ينبغي أن تكون شاملة لبنية الظاهرة الثقافية موضوع البحث، وليست مجتزأة، فالنص بنية كلية، واختزال فكرة ما، من خلال عزلها عن سياقها الكلي يشكل خروجاً عن سياق الممارسة الإيجابية للظاهرة، والاستقواء بها على بقية الظواهر الأخرى. وهذا ما فعله الناقد في مواضع عديدة، إذ يقول: " ولقد ورد في الأثر الشريف في حديث الرسول (ص) أنه قال: لأن يمتلئ جوف أحدكم قيحاً حتى يَرِيَه خير من أن يمتلئ شعراً، وهذا أول موقف مضاد للشعر"[٣].

إن الغذامي يتسلح هنا بقول الرسول (ص) الذي يسفه فيه الشعر، ويسفه قائله، جاعلاً من هذا القول درعاً يتحصن خلفه للطعن في وظيفة الشعر الإيجابية، بوصفه ديوان العرب وسجل تاريخهم وحاملاً لقيمهم، غير أن الناقد قد أغفل مواقف أخرى للرسول (ص) كانت تثمن الشعر وتعلي من شأنه، عندما كان ينصت إلى روائع الشعر العربي، فيقول: "إن من الشعر لحكمة، وإن من البيان

---

[١]- عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي**، ص٩٤-٩٥.

[٢]- المرجع نفسه، ص٩٤.

[٣]- المرجع نفسه، ص٩٥.

لسحرا"[١]، وهذا اعتراف من الرسول (ص) بأهمية الشعر، وما يحتويه. كما أغفل الغذامي حثّ الرسول (ص) حسان بن ثابت شاعر الرسالة المحمدية على قول الشعر والمنافحة عن الدين، في قوله: " اهجهم وروح القدس معك"[٢]. وأغفل قول الخليفة عمر الذي يدفع فيه الناس إلى تعلم الشعر "احفظ محاسن الشعر يحسن أدبك، فإن محاسن الشعر تدل على مكارم الأخلاق وتنهى عن مساويها" وحتى القرآن الكريم لم يذم الشعراء بعامتهم، وإنما قسمهم إلى فريقين، فريق مع الله وفريق مع الشيطان[٣] فكيف تناسى الغذامي هذه الأحكام التي تنطلق من أعلى القيم الدينية وذروتها ؟.

إن موقف الرسول (ص) الذي قدمه الغذامي دليلاً على زيف الشعر وانحطاطه، إنما هو مرتبط بسياقه التاريخي، والهدف منه، هو الوقوف في وجه شعراء قريش ومن يساندهم، ممن افتروا على الله والرسول والمسلمين كذباً وزوراً، لأننا ندرك أن الرسول الأكرم قام بتوجيه شعراء الدعوة الإسلامية إلى المسار الصحيح، انطلاقاً من الوظيفة النبيلة التي يمكن للشعر أن ينهض بها، وهي الدفاع عن الحق والصدق وبث روح الفضيلة والتضحية بين الناس.

وعلى الرغم من ذلك كله، نجد الغذامي يشير إلى أن " الشعر ديوان العرب وسجل وجودها الإنساني والتاريخي، وبما أنه كذلك فلا مفر من حث الناس على تعلمه، كما فعل عمر في رسائل إلى بعضولاته،وكما فعل ابن عباس الذي جعل الشعر أحد مصادر تفسير الآيات القرآنية"[٤]. وهنا نريد أن نسأل الغذامي،كيف يمكنلخليفة مثل عمر أن يلجأ إلىحث الناس على تعلم الشعر،وكذلك ابن عباس، إذا كانا يدركان أن الشعر هو الشر وهو الكذب، في مخالفة صريحة لموقف الرسول (ص)، وهذا محال.

إن الرسول الكريم الذي كان يؤكد في كثير من مواقفه قوله: " إنما جئت لأتمم مكارم الأخلاق، وهذه المكارم هي الكرم والعفة والمروءة والوفاء وغيرها، وهي المكارم نفسها التي حفظها الشعر، وأكد عليها، بوصفه حافظاً لهوية الأمة، ومجسداً لروحها وثقافتها، وليس كما يقول الغذامي من أن " القيم

---

[١] – الإمام أبو عبد الله محمد البخاري، **صحيح البخاري**، ص١٩٧٦، رقم الحديث ٤٨٥١، وص٢٢٧٦ رقم الحديث ٥٧٩٣.

[٢] – يوسف بن عبد البر (أبو بكر)، **الاستيعاب في معرفة الأصحاب**، ص٣٤٥.

[٣] – الشعراء: ٢٢٤ – ٢٢٧.

[٤] – عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي**، ص٩٧.

الشعرية هي قيم البغي والاستكبار والفخر بالأصل القبلي، وهذا يرتبط بالغزو والشعر الذي لا بد أن يمجد وأن يخلّد هذه المعاني. وهذه هي الحال منذ عمرو بن كلثوم المتباهي بالظلم والتسلط إلى زهير بن أبي سلمى الحكيم الذي يقول إن من لا يظلم الناس يُظلم "[1]. ولو أن الغذامي سعى وراء معاني الكرم والوفاء والحكمة التي يتضمنها الشعر الجاهلي، والشعر الذي تلاه، لكان أدرك الحدود الشاذة للقيم الشعرية التي أوردها هنا، وأن المعاني الإيجابية هي الأصل، وما عداها شاذ وغريزي يتبع سلوك الإنسان غير المنضبط. فالغذامي لم يجد في شعر زهير سوى نصف بيت من معلقته التي نظمها تكريماً لهرم بن سنان والحارث بن عوف اللذين أوقفا حرباً ضروساً بين الأقارب، وحقنا دماءهم بعد أن دفعا ديات القتلى من مالهما الخاص، وقد تناسى الناقد المعاني النبيلة التي تتصل بالحكمة والحِلم والوفاء والعفة والإيثار التي تمتلئ بها معلقته ويمتلئ بها ديوانه الشعري.

بعد ذلك نجد الغذامي يمعن في إضفاء صفات خاصة استثنائية على الفحل الشعري الذي تلك اختراعه بوصفه يمثل رأس الهرم الطبقي، ومكانته لا تتحقق إلا بإلغاء الآخرين عبر الظلم والبغي وسطوة الفرد الواحد، والقدرة على البطش وتضخم الذات، ويسوق أمثلة على الفحل الشعري، فيذكر جريراً والفرزدق وأبا تمام والمتنبي وغيرهم، على أن كلاً من هؤلاء الشعراء إنما ورث صفات التفحيل عن أبيه الشاعر، أو عن جده الشاعر، عبر تمثل تلك الصفات جيلاً، لا بل يزيد عليها. يقول: " وكما رأينا الفرزدق وجريراً يتقاسمان ضمير الأنا، فإن تنامي هذه الأنا النسقية يأخذ بالتلون والتنوع على أيدي الشعراء جيلاً بعد جيل، فالمتنبي وهو المترجم الأكبر للضمير النسقي مما يجعله شاعرنا الأول (الأب النسقي)"[2]. قبل أن نشير إلى المتنبي بوصفه أباً نسقياً، كما يقول الغذامي، نلفت إلى تضخم الأنا عند جرير والفرزدق، هذا التضخم الذي فاعله ما عرف بشعر النقائض، الذي عملت السلطة الأموية في بعض مراحلها على خلق المناخ المناسب له، بوصفه وسيلة لتسلية الجماعة العاطلة عن العمل، ولإلهائها عما يجري داخل السلطة، خاصة أيام الخليفة سليمان بن عبد الملك وابنه الوليد، إذ انبرى الهجاؤون يملؤون أوقات الناس بأهاجيهم التي تحولت إلى نقائض مثيرة ومقذعة في الهجاء والتفاخر بالأنساب

[1] – المرجع نفسه، ص١٠٢.

[2] –المرجع نفسه، ص١٢٥.

وبالكلام على الثأر، وبالتشبيب والمس بأعراض الناس وهتك عورات النساء، خاصة بين جرير والفرزدق، مما تطلب من كل منهما البحث عن معان يتفوق بها على الآخر، وينال منه، وممن ينتمي إليهم تحت سمع السلطة وبصرها [1].

أما بالنسبة إلى المتنبي، فنرى الناقد يقدم شواهد من شعره يستدل من خلالها على الاستفحال وتضخم الأنا، كما في قوله:

" أَنا الَّذي نَظَرَ الأَعمى إِلى أَدَبي — وَأَسمَعَت كَلِماتي مَن بِهِ صَمَمُ

أَيَّ مَحَلٍّ أَرتَقي — أَيَّ عَظيمٍ أَتَّقي

وَكُلُّ ما قَد خَلَقَ اللهُ — وَما لَم يَخلُقِ

مُحتَقَرٌ في هِمَّتي — كَشَعرَةٍ في مَفرِقي

وَإِنّي لَمِن قَومٍ كَأَنَّ نُفوسَنا — بِها أَنَفٌ أَن تَسكُنَ اللَحمَ وَالعَظما " [2]

بالإضافة إلى نصوص أخرى يرى فيها الغذامي أن المتنبي يحتل مكان الصدارة في الخطاب النسقي من خلال تعاظم ذاته، وامتلائها به، دون أن يبقي فيها أي مكان للآخر، فهذه الذات فوق القانون وفوق الناس، وهو في ذلك كله ابن نسقي تناسل من قوم آخرين يمثلون طبقة نسقية متعالية [3]. ولكن على الرغم من أن المتنبي يحمل في داخله بعضاً من هذه الصفات، غير أنه يحمل معها صفات أخرى أكثر إيجابية، وأكثر إنسانية، وتنبئ باتساع أفق شخصيته وفيضها على الآخر، من خلال رؤيا تعمق حس الفضيلةوالحق ورفعة الإنسان،ومن خلال نبذه لكل أشكال الخضوع والهيمنة والذل، في مثل قوله:

" إِذا أَنتَ أَكرَمتَ الكَريمَ مَلَكتَهُ — وَإِن أَنتَ أَكرَمتَ اللَئيمَ تَمَرَّدا

وَوَضعُ النَدى في مَوضِعِ السَيفِ بِالعُلا — مُضِرٌّ كَوَضعِ السَيفِ في مَوضِعِ النَدى [4]

---

[1] -شوقي ضيف، **العصر الإسلامي**، ص٢٤٠- ص٢٥٠.

[2] - عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي**، ص١٢٦-١٢٧.

[3] - المرجع نفسه، ص١٢٧-١٢٨.

[4] - أبو الطيب المتنبي، **الديوان**، ص١٥٠.

سائر البشر، يقول: " ثم إن مصطلح (الطبقات) ارتبط بعنصرين مهيمنين وملازمين له، هما عنصرا الفحولة وعنصر الأوائل، والطبقة الأرقى هي الأقدم وهي الأفحل، وهذا حسم الموقف في وقت مبكر ضد الحاضر والمستقبل.... وجعل الأول هو النموذج الكامل الذي لا تتوقع الثقافة نموذجاً أرقى منه"[١]، وقد فات الغذامي أن تصنيف الشعراء إلى طبقات كان تمت استعارته من رتب الموجودات الإلهية، ومن رتب الأشياء، وكانت الدراسات القرآنية أوجدت تراتباً في درجات اللفظ والمعنى، ثم تم تقسيم الخطابات الدينية والثقافية، فالقرآن الكريم خطاب من الدرجة الأولى، لأنه كلام الله وعلمه الأول، ثم يأتي الحديث الشريف بوصفه خطاباً من الدرجة الثانية لأنه يمثل حاشية على الخطاب الأول، ثم تأتي خطابات البنية الثقافية من شعر ونثر بوصفها خطابات من الدرجة الثالثة [٢].

ولو أننا عدنا إلى القرآن الكريم لوجدنا أن مفهوم الطبقات والتمييز بين مراتب الناس يرد في أكثر من سورة قرآنية، في قوله تعالى: ﴿**وَهُوَ الَّذِي جَعَلَكُمْ خَلائِفَ فِي الأَرْضِ وَرَفَعَ بَعْضَكُمْ فَوْقَ بَعْضٍ دَرَجَاتٍ**﴾ [٣]... وحتى دلالة السابقين التي ألمح إليها الغذامي، وكان استعارها من ابن المقفع، من أن الأوائل أرجح عقولاً، وبما أنهم كذلك فهم بالضرورة النسقية أعلم وأحكم [٤]. هو أيضاً حكم قرآني بامتياز، حيث نجد في الخطاب القرآني تأكيداً على أهمية السابقين، بكونهم يمثلون الصفوة في العلم والعمل ثم يأتي من تبعهم وتلمس خطواتهم وتجاربهم في المرتبة الثانية. يقول تعالى: ﴿**وَالسَّابِقُونَ الأَوَّلُونَ مِنَ الْمُهَاجِرِينَ وَالْأَنْصَارِ وَالَّذِينَ اتَّبَعُوهُمْ بِإِحْسَانٍ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُمْ**﴾[٥]، وقوله تعالى: ﴿**وَالسَّابِقُونَ السَّابِقُونَ* أُولَئِكَ الْمُقَرَّبُونَ**﴾ [٦].

فإذا كان الغذامي يتحدث عن النقد الثقافي الذي من مهمته كشف الأنساق الثقافية المضمرة في بنية الشعر العربي، وغير المعلنة صراحة، فلماذا إذن لم يشر إلى حضور الخطاب الديني في توجيه الأقلام

---

[١] – عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي**، ص١٣٢.

[٢] – عبد الله إبراهيم، **السردية العربية**، ص٢٣٩.

[٣] – الأنعام: ١٦٥ و ٨٣ و الإسراء: ٢١.

[٤] – عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي**، ص١٣٣.

[٥] – التوبة: ١٠٠.

[٦] – الواقعة: ١٠و١١.

التي صنفت الشعراء، ومراتب اللفظ إلى طبقات، حتى وإن كانت تلك الأقلام التي صنفت الشعراء قد انحرفت عن الأصل الذي تم فيه تصنيف الناس على أساسها في القرآن الكريم، بوصف القرآن المركز الفاعل في الثقافة العربية الإسلامية ومنبع أحكامها.

إننا إذا سلمنا مع الغذامي بفاعلية النقد الثقافي في قدرته على كشف المضمر في بنية الأدب، فإن هذا النقد (بما يمتلك من شمولية، حسب زعمه) "لا يعني تمريناً اعتيادياً وتجريبياً في القراءة، إنه ممارسة مرهونة بالوعي"[١]، لا بل "إنه يسعى لإعادة ترتيب الوعي والدراية الذاتية والمجتمعية والقومية "[٢]. وهذا لم يفعله الناقد على مدار بحثه كله، لأن ممارسته النقدية هنا، أخذت نسقاً معيناً، وسعت باتجاهه، وأغفلت الأنساق الأخرى الدينية والسلطوية التي فعلت فعلها في بنية السلوك العربي شعراً وممارسة، الأمر الذي عمل الغذامي على تجاوزه كي يجنب نفسه الصدام مع الخطابين الديني أولاً، والدنيوي (السلطوي) ثانياً، وهذا الأخير جهد، في رأينا، على تطويع الخطاب الديني لأسسه ومرتكزاته، وصار يستخدمه في تسويغ أفعاله وتمريرها، كما سنرى في المحور القادم.

غير أنه وقبل أن نغادر هذا المحور، لا بد من الإشارة إلى أن الناقد الغذامي قام بنقل مفاهيم النسق والاستفحال والتفحيل والسلطة والانتهاك والحداثة وغيرها إلى رواد الشعر العربي الحديث، ونعني بهم السياب والملائكة وأدونيس ونزار قباني بوصفهم امتداداً لظاهرة التفحيل وسلطة النموذج النسقي. وبعد أن يفصل الناقد في موضوع ريادة الشعر العربي الحديث وكسر عمود الفحولة بفحولة مماثلة أو بفحولة تضاهيه وتتفوق عليه نجده يقول: "وإذا كان السياب مع نازك يمثلان مشروعين في كسر عمود النسق الفحولي والتأسيس لخطاب جديد، فإن نزار وأدونيس سيتوليان إعادة الروح للنسق الفحولي بكل سماته وصفاته الفردية المطلقة والتسلطية، وسيحققان عودة رجعية إلى النسق الثقافي القديم المترسخ، والذي سيتجدد ويزداد ترسخاً وقبولاً على يديهما كممثلين فحوليين"[٣]. وكما مارس الغذامي فعل التعمية على مضامين شعر زهير والمتنبي وغيرهما بغاية تأكيد مقولاته، نجده يمارس الفعل

[١] – محسن جاسم الموسوي، **النظرية والنقد الثقافي**، ص١٩٥-١٩٦.

[٢] – المرجع نفسه، ص١٩٥-١٩٦.

[٣] – عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي**، ص٢٤٦.

ذاته مع هؤلاء الشعراء، لا سيما نزار قباني وأدونيس، إذ يقدم شواهد شعرية لهما، تدل حسب رأيه، على الفحولة وطغيان الأنا وتعاليها واستبدادها وإلغائها للآخر بطريقة انتقائية وقسرية [١].

أما من الجانب الآخر، فنجد الناقد يؤكد رجعية الحداثة وغيابها في البعد الاجتماعي والفكري، وأنها حداثة فردية متشعرنة نسقية[٢]. غير أننا نعود لنذكر ما كنا أشرنا إليه في المحور السابق، من أن ما يتم الإعلان عنه بين الحين والآخر على أنه حداثة دخلت مجتمعاتنا، ما تزال في الإطار الشكلي، و لم تستطع اختراق بنية المجتمع العربي وثقافته، لأن هذا المجتمع ما يزال يعيش حالات من الانفصام في التعامل مع مفرزات الحضارة، ويكاد يبدو عاجزاً عن التفاعل مع أي من هذه المفرزات بشكل منظم وعقلاني، وفي ظل ذلك تغيب الحداثة الحقيقية وسط لجة القيم التقليدية، والممارسات الصنمية للحداثة.

ثالثاً: تزييف الخطاب/صناعة الطاغية:

إن الغذامي في أثناء كلامه على محاولات تزييف الخطاب الثقافي والطعن في أهم قيمه، ونعني بها هنا قيمة الكرم بوصفها قيمة عليا في المجتمع، مرتبطة بالسلوك الإنساني الراقي، نجده يلمح إلى " شخصية الملك المطلق بصفاته المتعالية ومترلته المتفردة، وهي صفات سعى المناذرة والغساسنة إلى اكتسابها، لا عن طريق الجيوش، بل عن طريق المدائح الشعرية في مقابل بذل المال على المداحين"[٣]. ثم يشير إلى أن الثقافة " اخترعت الرغبة والرهبة ليكونا أساساً شعرياً"[٤]. ويضيف"وكما أن الثقافة صارت ثقافة شحاذة حسب النسق الشعري، فإنها اتسمت بسمة الروح الإرهابية في القمع والتخويف"[٥].

بعد ذلك نجد الغذامي يقفز فوق خمسة عشر قرناً في الزمن، حاطاً رحاله في أواخر القرن العشرين عند صدام حسين بوصفه نموذجاً سلطوياً، يمثل الأنا المتضخمة الفحولية التي لا تقوم إلا عبر التفرد المطلق بإلغاء الآخر، وبتعاليها الكوني، وبكونها هي الأصح والأصدق حكماً ورأياً، ويكون

[١] - المرجع نفسه،ص٢٩٢.ويمكن التأكد من عدم صحة مزاعم الغذامي بالعودة إلى نماذج أخرى من شعر نزار وشعر أدونيس، تنحو منحى مختلفاً،وتقدم معاني أخرى تقف على طرفي نقيض مع ما يقدمه الناقد هنا مما لا يتسع المجال لذكره.

[٢] - المرجع نفسه، ص٢٩٢-٢٩٣.

[٣] - عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي**، ص١٤٤.

[٤] - المرجع نفسه، ص١٤٩.

[٥] - المرجع نفسه، ص١٥٢.

الظلم عندها علامة قوة وسؤدد، والكذب عندها مباح، ولا يستقر وجودها إلا بسحق الخصم، إلى آخر هذه الصفات التي يؤكد الغذامي فيها، أن معجم صدام حسين يعني التطابق مع النموذج الشعري النسقي[١]. ولكن، مع إقرارنا بأن ما يقوله الغذامي هو صحيح، نريد أن نسأل، ما السر الذي جعله يعبر فوق كل تلك القرون من الزمن، من الغساسنة والمناذرة إلى صدام حسين ؟ ولماذا أغفل عصوراً مورس في جوانب منها أشكال من التنكيل والقتل، حتى إنه يمكن القول، بحسب مصطلحات الغذامي، إن صدام حسين هو ابن نسقي لكثير من الحكام قبله، وسلطته امتداد لسلطات أبوية سابقة، كما كان جرير والفرزدق والمتنبي وغيرهم أبناء نسقيين لما قبلهم. إننا نرى أن أنساقاً مضمرة متخفية في ثقافة الغذامي، تتكشف لنا، وتطل علينا بين الحين والآخر من خلال ممارسته النقدية هذه، لعل أبرزها ما استكمل بها قيمة الكرم التي تحولت، حسب زعمه، من بعدها الأخلاقي إلى بعد شعري، إذ يقول: " هناك علاقة كاشفة تدل على مدى الخراب النسقي الذي أحدثه الشعر في سلوكيات الثقافة، وذلك في حادثة تولي عمر بن عبد العزيز للخلافة، حيث جاء الشعراء إلى ديوان الخلافة مصطفين في صفوف، ومحملين بالمدائح كما هو الطقس الثقافي المبرمج، مديح كاذب متزلف ومال مغدق، غير أن ما رأوه من ذلك الملك الصالح هو العزوف التام عن تلك البضاعة المغشوشة، و لم يخضع للعبة الرغبة والرهبة"[٢].

إن هذا النص الذي قدمه الناقد هنا، يكشف وبشكل جلي عن خطاب الهيمنة والتسلط الذي يمكن أن يجسده الحاكم في ممارساته، مهما كانت طبيعة هذا الحاكم، سواء أكان ملكاً أم أميراً أم والياً أم زعيم قبيلة، حتى وإن تغيرت الأسماء والألقاب، حتى وإن ادعى هذا الحاكم بأنه خليفة للمسلمين، أو أمير للمؤمنين على أساس أنه يحكم بشرع الله وسنة رسوله الكريم، وليس بشرع الدنيا وسلطتها المستبدة ؟!، فإذا كان الخليفة العادل عمر بن عبد العزيز أميناً على قيم الحق والفضيلة من خلال سلطته الدينية والدنيوية التي تقوم على إصلاح المجتمع وتقويم ما انحرف من سلوك الأفراد، فإننا نرى أن شاهد الغذامي هذا يضمر أنساقاً أخرى، غاية في الخطورة والأهمية، تشي بأن السلطة هي التي تستدرج الشعراء وغيرهم لتمجيدها وتثبيت نظامها، بوصفها سلطة مستمدة من السماء، وكل من يخالفها هو

[١]- المرجع نفسه، ص ١٩٢ _ ١٩٤.

[٢]- المرجع نفسه، ص١٥٧.

مارق وزنديق وعاصٍ، يجب القصاص منه، واستئصاله باسم الدين أو باسم السلطة ذاها. وأن الغذامي قد مارس نوعاً من التقية بغاية التعمية عما يمكن أن تمارسه السلطة الدينية أو السياسية. ويحفظ لنا التاريخ صنوفاً شتى من الممارسات التي تكشف عن استبداد هذه السلطة وطغيانها، بما مارسته من عمليات إقصاء للآخر، وترهيبه وقتله.

وقبل أن نسرد له بعضاً من هذه الممارسات، نشير إلى بعض طقوس النقائض التي كان أشير إليها سابقاً، ونلفت إلى الحادثة المشهورة التي جرت مع الخليفة سليمان بن عبد الملك في أثناء حجة له، حيث مورس فيها القتل من خلال مظاهر احتفالية الطابع تعكس استهتاراً بقيم الإنسان الذي كرمه الله تعالى، تلك القيم التي تمثلها الرسول الكريم (ص) وخلفاؤه من بعده، والتي تنص على عدم قتل الأسرى أو التنكيل بهم، فقد جيء بآلاف من أسرى الروم إلى هذا الخليفة وهو في طريقه إلى حج بيت الله الحرام، فأمر بحزّ حلاقمهم، وأعطي لبعض من صحبوه أسياف يضربون بها رؤوس هؤلاء القوم، وكان ممن يصحبه جرير والفرزدق، فأعطي الفرزدق سيفاً كليلاً لا يقطع، فلما ضرب الرومي لم يصنع شيئاً في الرومي، فانتهز جرير هذه الحادثة ليضحك الناس عليه، وليشعره بضعفه وجبنه ووهن ساعده [١]، مما يؤكد تلاعب السلطة بالناس من خلال كسر إنسانيتهم، دون أن ندري إن كان الشعر العربي ومن خلفه الشاعر وراء مثل تلك الأفعال ؟!.

نعود إلى بعض المرويات المدونة التي تبين ممارسات السلطة في القتل والتنكيل ألم يأمر النعمان بن المنذر بقتل (سنمار) الذي بنى له قصر الخورنق، حيث تم قذفه من أعلى القصر فتقطع ومات ؟ [٢]، ثم يأمر بقتل الشاعر المنخل اليشكري ودفنه حياً [٣]، ثم ألم يأمر الملك عمرو بن هند عامله على البحرين بقطع يدي الشاعر طرفة وخاله المتلمس ورجليهما ودفنهما أحياء لأنهما هجواه ؟ [٤]. وفي العصر الأموي يتم قتل الشاعر الكميت بن زيد على يد جند خالد القسري بالسيوف [٥]. ويقتل الوليد بن يزيد

[١] – شوقي ضيف، **العصر الإسلامي**، ص٢٤٨.

[٢] – خير الدين الزركلي، **الأعلام**، ص٢٠٨.

[٣] – أبو الفرج الأصفهاني، **الأغاني**، ص٥-١٠.

[٤] – المرجع نفسه، ص٢٣٢-٢٣٤.

[٥] – المرجع نفسه، ص٢٢-٢٣.

بن عبد الملك نديمه القاسم بن الطويل العبادي الأديب والشاعر، حيث أمر أن يُضرب عنقه، ويؤتى برأسه في طست وهو سكران[١]، ويُقتل الشاعر حجر بن عدي الصحابي الذي شهد القادسية مع أصحابه عام ٥١ هـ من قبل المغيرة بن شعبة بأمر من معاوية [٢]. ويقتل مصعب بن الزبير من قبل مروان بن الحكم، ثم يقتل عبد الله بن الزبير من قبل الحجاج أيام عبد الملك بن مروان، ويحز رأسه ويلعب به كما يلعب بالكرة [٣]. ويقال إن من قتلهم الحجاج صبراً يزيدون على مائة وعشرين ألفاً [٤]. حتى إنه يروى أنه لما بلغ الخليفة العادل عمر بن عبد العزيز موت الحجاج، خرّ ساجداً، وكان يدعو الله أن يكون موته على فراشه ليكون أشد لعذابه في الآخرة [٥].

وبعد ذلك تآمر الأمويون على هذا الخليفة العادل فقتلوه، وكانوا من قبل قد قتلوا معاوية الثاني ابن يزيد لأنه صارحهم بمظالمهم، وأنكر عليهم استهتارهم بالحقوق العامة، أو لم يكن يزيد بن معاوية سكيراً يلبس الحرير ويضرب بالطنابير، وقد قتل الحسين بن علي حفيد الرسول (ص) وأهله وأنصاره، وسبى نساءهم في السنة الأولى من ولايته، وفي السنة الثانية نهب مدينة الرسول وأباحها لجنوده، وقتل من أهلها أحد عشر ألفاً في موقعة الحرّة منهم سبعمائة من المهاجرين والأنصار أصحاب النبي (ص)، وانتهكت حرمة ألف عذراء أو ما يزيد [٦].

أو لم يكن زياد بن أبيه مثالاً لجبروت السلطة عندما خطب: " وإني أقسم بالله لأخذن الولي بالمولى والمقيم بالظاعن والمقبل بالمدبر والصحيح بالسقيم، حتى يلقى الرجل منكم أخاه، فيقول: انج سَعَد فقد هلك سعيد ! أو تستقيم لي قناتكم " [٧]، ومثله يفعل الحجاج عندما خاطب أهل العراق بقوله: " يا

---

[١] – المرجع نفسه، ص٧٧.

[٢] – خير الدين الزركلي، **الأعلام**، ص١٧٦.

[٣] –أحمد بن عبد ربه، **العقد الفريد**، ص١٦٤.

[٤] – المرجع نفسه، ص٣٠٩.

[٥] – المرجع نفسه، ص٣١٤-٣١٥.

[٦] – جورج جرادق، **الإمام علي صوت العدالة الإنسانية** ، ص٦٢٦ وما يليها. وابن عبد ربه، **العقد الفريد**، الجزء الخامس، ص١٢٩ و ص١٣٤ وص ١٣٦-١٣٩.

[٧] – ابن عبد ربه، **العقد الفريد**، ص٢٠٠.

أهل العراق ومعدن الشقاق والنفاق ومساوئ الأخلاق، وأيم الله لألحونكم لحو العصا، ولأقر عـنكم قرع المرْوَة... ولأضربنكم ضرب غرائب الإبل، أما والله لا أعد إلا وفيت.... والله لتستقيمن على طريق الحق، أو لأدعنّ لكل رجلٍ منكم شغلاً في جسده ! من وجدته بعد ثالثة من بعث المهلب سفكت دمه وانتهبت ماله وهدمت منـزله"[1].

ثم ألم يسر العباسيون على خطا أسلافهم الأمويين في القتل والتنكيل وكم الأفواه، بعد أن افتتحوا سلطانهم بإلغاء الأمويين والقضاء على أمرائهم، عندما نفذ عبد الله عم أبي العباس السفاح الذي عين والياً على الشام القضاء على أمراء بني أمية، فأعلن عفواً عاماً عنهم، وأكده لهم بدعوة ثمانين من زعمائهم إلى وليمة، وبينما هم على الطعام، أشار إلى جنوده من مخبئهم، فخرجوا عليهم، ورموا رؤوسهم بالسيوف، ثم فرشت الطنافس فوق جثث القتلى، واستمرت المأدبة، واستبدل بزعماء الأمويين رجالاً من العباسيين، جلسوا فوق جثث أعدائهم، ثم أخرجت جثث بعض الموتى من خلفاء بني أمية، وسيطت هياكلهم التي كادت تكون عارية من اللحم، وشنقت وحرقت، وذرّ رمادها في الريح[2]. ثم استمرت بعد ذلك عمليات القتل والتنكيل، حيث يتم قتل عبد الله بن المقفع على يد أبي جعفر المنصور بتقطيع جسده ثم يشوى في التنور[3]. ويأمر المهدي بضرب بشار بن برد بالسوط وهو رجل مسن ضربة أتلفه فيها ثم رمي في الماء بعد أن بلغه أنه هجاه، وكان اتهمه بالزندقة، ثم رأى خلاف ذلك فندم أشد الندم[4]، ثم يقتل الشاعر عبد الله بن المعتز خنقاً، ويتم ذبح الشاعر (أبو نخيلة) بأمر عيسى بن موسى، ويسلخ جلده[5]، ويقتل دعبل الخزاعي على يد أحد أمراء المتوكل العباسي[6]، ويقتل الحسين بن منصور الحلاج على يد المقتدر العباسي، وتحرق جثته، ويرمى رمادها في نهر دجلة،

---

[1]- المرجع نفسه، ص٢٠٩.

[2]- ول وايرل ديورانت، **قصة الحضارة**، ص٨٧. وابن عبد ربه، **العقد الفريد**، ص٢٢٦-٢٢٧. و أبو الفرج الأصفهاني، **الأغاني**، ص٣٤١.

[3]- خير الدين الزركلي، **الأعلام**، ص٢٨٤.

[4]- أبو الفرج الأصفهاني، **الأغاني**، ص٢٤١-٢٤٢ و ص٢٤٦-٢٤٧.

[5]- المرجع نفسه، ص٤٠٤.

[6]- المرجع نفسه، ص٢٠٠.

وينصب الرأس على جسر بغداد [1]، وإذا أردنا أن نتجه نحو الشرق إلى غزنة والهند وغيرهما سوف نجد كيف يتم القتل والتنكيل والسلب من قبل ملوك وأمراء وولاة ضمن طقوس تنتهك فيها حقوق الفرد وتداس كرامته [2].

بعد هذا العرض التاريخي الذي تم تقديمه على بعض ممارسات السلطة، يمكن أن نسأل: هل يصح القول بعد ذلك إن الخطاب الثقافي هو المسؤول عن فساد الحاكم ؟ ومن ثم المسؤول عن طغيان الأنماط السلوكية الفردية والأعراف الثقافية التي تمجد الحاكم، وتجعل منه كائناً غير ثقافي وغير إنساني؟، أم أن العكس هو الصحيح ؟ ألم يدرك الغذامي أن السلطة، بحد ذاتها هي علاقة قوة، وأن العالم تحركه إرادة القوة وليس إرادة الفضيلة ؟ وهذا ما دفع السلطة في كل زمان ومكان لكي تستقطب جمهور المثقفين، لترويج أفكارها ومساندة دعواها وتمجيد فعلها، سواء أكان هؤلاء المثقفون شعراء أم كتاباً أم فقهاء أم غير ذلك ؟، المهم أنهم يرتبطون بأنساق السلطة، ويقنعون الناس بصواب موقفها. إنه "كلما كان المستبد حريصاً على العسف احتاج إلى زيادة جيش المتمجدين العاملين له، المحافظين عليه"[3]، وعندما يمتنع الآخر عن التمجيد كان يقتل وينكل به، وإلا ما معنى أن يرفض الخليفة عمر بن عبد العزيز جماعات الممجدين والمنافقين، ويأبى سلوكهم، ساعياً إلى رسم سياسة تقوم على الصدق والعدالة ؟ فتم خلعه وقتله، لأنه كان أميناً على قيم الحق والفضيلة، وليس على قيم البغي والاستكبار!. ألم يقل ابن خلدون: " وأما المُلك فهو التغلب والحكم بالقهر وصاحبها متبوع، وصاحب العصبية إذا بلغ رتبة طلب ما فوقها، فإذا بلغ رتبة السؤدد والاتباع ووجد السبيل إلى التغلب والقهر لا يتركه لأنه مطلوب للنفس" [4].

ولعل هذا السر في أن ملوك العرب وأمراءها وزعماءها لا يغادرون سلطاتهم إلا بالوفاة أو بالقتل، لأن الملك منصب مطلوب، يشتمل على خيرات وشهوات لا تحصى، ومن طبيعته الانفراد

---

[1]- خير الدين الزركلي، **الأعلام**، ص٢٨٥.

[2]- ول ديورانت، **قصة الحضارة**، ص١٢٦ وما يليها.

[3]- عبد الرحمن الكواكبي، **طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد**، ص١٠٧.

[4]- عبد الرحمن ابن خلدون، **مقدمة ابن خلدون**، ص١٣٩.

بالمجد وإقصاؤه عن الآخرين، وقد يكون ذلك ناتجاً عن طبيعة السلطة بوصفها تقوم على إعادة إنتاج ذاتها، وناتجاً أيضاً عن طبيعة الملك بما يحتويه من عناصر سيطرة وقهر وإفساد. وفي القرآن الكريم ما يشهد على ذلك، في قوله تعالى: ﴿**قَالُوا نَحْنُ أُولُو قُوَّةٍ وَأُولُو بَأْسٍ شَدِيدٍ وَالأَمْرُ إِلَيْكِ فَانْظُرِي مَاذَا تَأْمُرِينَ * قَالَتْ إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا وَجَعَلُوا أَعِزَّةَ أَهْلِهَا أَذِلَّةً وَكَذَلِكَ يَفْعَلُونَ**﴾[١] والملوك حكام أصحاب سلطة، والسلطة لا يمكن لها أن تكرس سيطرتها أو سطوتها إلا بامتلاكها السلطة الثقافية التي تستخدمها معبراً لتمجيدها وتسويغ أفعالها.

إن ذلك قد يكون حقيقة بشرية، أكدتها طبيعة الإنسان التي جُبل عليها، وقد لفت القرآن الكريم إلى الأسباب التي تجعل من الناس ميالين للشر وليس للخير في قوله تعالى: ﴿**زُيِّنَ لِلنَّاسِ حُبُّ الشَّهَوَاتِ مِنَ النِّسَاءِ وَالْبَنِينَ وَالْقَنَاطِيرِ الْمُقَنْطَرَةِ مِنَ الذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ وَالْخَيْلِ الْمُسَوَّمَةِ وَالْأَنْعَامِ وَالْحَرْثِ ذَلِكَ مَتَاعُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَاللَّهُ عِنْدَهُ حُسْنُ الْمَآبِ**﴾[٢] وشواهد ذلك في كتب التاريخ والتراجم وعلم الاجتماع أكثر من أن تحصى[٣]. فطبيعة النفس البشرية ميالة إذن إلى الشر والسوء وليس إلى الخير، فكيف إذا طغت هذه النفس وتجبرت واستعلت على أبناء جنسها من خلالها تسلطها وهيمنتها على مقدرات البلاد والعباد، وإلا لماذا يجعل الله سبحانه وتعالى الحسنة بعشرة أمثالها والسيئة بمثلها ؟!.

إن السلطة تميل إذن، بحسب طبيعتها إلى الشر والطغيان، وتعزيز استبدادها، والذي يمكن أن يصون كرامة الإنسان هو تكريس العدل وتهيئة الأجواء الملائمة لنمو ملكاته، ومساواته في الحقوق والواجبات، وليس إلى مصادرة حريته، وإكراهه على فعل ما لا يرغب فيه، وشراء ولائه بآلياتها المختلفة، وقد كان من الواجب على الناقد الغذامي، أن يلفت إلى طبيعة السلطة، وأن يقوم بتعريتها كما هي من خلال سلوكها الضاغط الذي تمارسه في ترغيب الآخر وترهيبه، لا أن يغادرها، ويستبدل

---

[١]– النمل: الآيتان ٣٣-٣٤.

[٢]– آل عمران: ١٤.

[٣]– عبد الرحمن ابن خلدون ، **مقدمة ابن خلدون**، ص١٧٩-١٨٢ للوقوف على ما كان بدخل خزينة المأمون العباسي من قناطير الذهب والفضة والحلي والعسل وماء الورد والعود ومن الحرير والرقيق وغير ذلك.

استبدادها وطغيانها باستبداد المثقف التابع وكذبه ونفاقه وتقيته، مما يجعل من أحكامه التي ساقها في مشروعه الثقافي هذا موضع شك وتحريف بوصفها أحكاماً تعوزها الدقة الموضوعية.

الخاتمة:

بعد أن وقفنا على مضمون كتاب النقد الثقافي للدكتور الغذامي، وجدنا أن مشروعه النقدي يقوم على طرح النقد الثقافي بديلاً من النقد الأدبي الذي أعلن عن موته، بعد أن أخفق، حسب زعمه، في كشف عيوب النص الأدبية، وأخفق في كشف أقنعة المؤسسة الثقافية التي تحتضنه وترعاه، وأن النقد الثقافي بأدواته وطرائقه، هو البديل الفاعل القادر على كشف أنظمة النصوص، وكشف العلاقات التي تربط هذه النصوص بالمؤسسات الثقافية والاجتماعية، ومن ثم كشف الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بمختلف تجلياته وأنماطه. وقد سعى الناقد إلى تأكيد ذلك على مستوى دراسته كلها، فقد حمّل الشعر العربي مسؤولية صياغة الشخصية العربية صياغة سلبية تتأسس على الكذب والنفاق والتسلط من خلال صفات استثنائية مماثلة، اخترعها الشاعر، تقوم على التفحيل وتضخيم الأنا وإلغاء الآخر، تم توارثها جيلاً بعد جيل، مما هيأ لظهور أنماط سلطوية تتمثل هذه الصفات وتعمقها من خلال ممارساتها اليومية الضاغطة.

غير أنه بينا من خلال مناقشة هذا المشروع أن النقد الأدبي ما زال حياً، ويمكن أن يمارس فعله النقدي، وأن يكشف عن مضمرات النصوص التي يقرؤها، وأن النقد الثقافي نقد طارئ ودخيل، أخفق الناقد في تمثل طرائقه، كما حاولنا تصويب بعض مسارات البحث، فيما يخص اختراع الفحل الشعري، بوصفه يمثل رأس الهرم الطبقي من خلال ما عرف بمصطلح الطبقات الثقافية الذي هو مصطلح ديني بامتياز. أما فيما يخص تزييف الخطاب وصناعة الطاغية اللذين يرجعهما الناقد إلى المؤسسة الثقافية الشعرية بخاصة، فإننا أوضحنا كيف أن السلطة السياسية بما تمتلك من أدوات هيمنة وقوة، هي التي تسعى لتكريس مثل تلك الأفعال وفرض أنساقها على مفاصل الحياة.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

١- إبراهيم، د. عبد الله، **السردية العربية**، الطبعة الثانية،ا لمؤسسة العربية للدراسات والنشــر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٠م.

٢- الأصفهاني، أبو الفرج، **الأغاني**، شرحه وكتب هوامشه عبد علي المهنا، الطبعة الثانيــة، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٥م.

٣- البخاري، الإمام أبو عبد الله محمد، **صحيح البخاري**، الجزء الخامس، ضبطه وخرج أحاديثه ووضع فهارسه الدكتور مصطفى البُغا، د.ط ، مطبعة الهندي، د.ت.

٤- جابر، يوسف حامد، **قضايا الإبداع في قصيدة النثر**،الطبة الأولــى، دار الحصــاد للنشــر والتوزيع، دمشق، ١٩٩١م.

٥- جرداق، جورج، **الإمام علي صوت العدالة الإنسانية**، الجــزء الثــاني، الطبعــة الاولــى ،منشورات ذوي القربى، د.ت.

٦- ابن خلدون، عبد الرحمن، **مقدمة ابن خلدون**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان.

٧- ديورانت، ول وايرل، **قصة الحضارة**، الجزء الثالث من المجلد الأول، ترجمــة زكــي نجيــب محمود، دار الفكر، بيروت.

٨- ———— **قصة الحضارة**، الجزء الثاني من المجلد الرابع، ترجمة محمــد بــدران، دار الجيل، بيروت.

٩- الزركلي، خير الدين، **الأعلام**، الجزء الثاني والثالث والرابع، الطبعة الثالثة، د.ت.

١٠-ضيف، شوقي، **العصر الإسلامي**، الطبعة السادسة، دار المعارف بمصر، ١٩٦٣م.

١١- ابن عبد البر، أبو بكر يوسف، **الاستيعاب في معرفة الأصحاب**، الجزء الأول، تحقيق علي محمد البجاوي، الطبعة الأولى، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

١٢- ابن عبد ربه، أحمد، **العقد الفريد**، تحقيق د. مفيد قميحة، دار الكتب العلميــة، بــيروت، د.ت.

١٣- الغذامي، عبد الله، **النقد الثقافي / قراءة في الأنساق الثقافية العربية**،الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، المملكة المغربية، الدار البيضاء، ٢٠٠٠م.

١٤- الغذامي، عبد الله ، اصطيف، د. عبد النبي، **نقد ثقافي أم نقد أدبي**، د.ط، دار الفكر، دمشق، سورية، ، ٢٠٠٤م.

١٥- الكواكبي، عبد الرحمن، **طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد**، دراسة وتحقيق د. محمد جمال طحانة، الطبعة الاولى، دار الأوائل للنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ٢٠٠٣م.

١٦- المتنبي،أبو الطيب،*ديوان أبي الطيب المتنبي*،شرح أبي البقاء العكبري،دار المعرفة، بيروت، لبنان.

١٧- الموسوي، محسن جاسم، **النظرية والنقد الثقافي**،الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٥م.

١٨- ناصف، د. مصطفى. **نظرية التأويل**،الطبعة الأولى، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٠م.

١٩- هلال، محمد غنيمي، **النقد الأدبي الحديث**، د.ط، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ١٩٧٣م.

دراسة صور التشبيه في الكلام النبوي الشريف

الدكتور محمد إبراهيم خليفه شوشتري*

الدكتور علي أكبر نورسيده **

الملخّص:

التشبيه أسلوب من أساليب العرب البيانية وفيه تكون الفطنة والبراعة لهم في البيان. ويرجع بعض محاسن الكلام إليه. بما أنّ رسول الله (ص) كان رأس الفصاحة، ومجمع البلاغة، وذروة البيان بلا منازع، فكان(ص) يخاطب العرب بلغاتهم على اختلاف قبائلهم بأفصح بيان وأبلغه، فتحاول هذه المقالة البحث عن فن التشبيه ومظاهره في الكلام النبوي الشريف حتى يصوّر نبذة من بلاغة النّبي (ص) وفصاحته. وطريقنا هواختيار عدد من أحاديث النبي (ص) الشريفة التي وجدنا فيها صور التشبيه، والإفصاحُ عن البيان النبوي فيها. يبدوأن استخدام هذا الفن والفنون البلاغية الأخرى والمشتملة على المعاني السامية المؤطرة بإطاربلاغي في كلام من كان يخاطب العرب التى تخضع لسلطان اللّسان أكثر من سلطان السّنان، كان من أبرز عوامل سيادة النبي (ص) على القلوب ونجاحه في رسالته، لأن الشكل وحده دون الأفكار والمعاني، قالب جامد لا روح فيه ولا حياة، ويبرز هذا الأمر كثيرا عند علمنا أنّ رواية الحديث كثيراً ما تتمّ حسب المعنى وقلّما جرت الرواية الحرفية. نرى أن النبي(ص) كان يستخدم التشبيه لتقريب المعانى السامية إلى إدراك السامعين وكثير من كلامه (ص) تشتمل صور التشبيه خاصة التشبيه البليغ الذي احتلّ مكانة مرموقة في كلامه الشريف. والجدير للانتباه هوسهولة لغة التشبيه عنده (ص) ورقتها بحيث يمكن استخراج وجه الشبه في أكثر التشبيهات النبوية بعد دقة وافية.

كلمات مفتاحية: التشبيه، الكلام النبوي، التشابه، أقسام التشبيه.

المقدمة:

---

* – أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الشهيد بهشتـــي، طهران، إيران.

** أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الشهيد بهشتـــي، طهران، إيران. noresideali@gmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١٠/١٥= ٢٠١٢/٠١/٥ تاريخ القبول: ١٣٩١/٠٢/٢٠ = ٢٠١٢/٠٥/٠٩

التشبيه يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً. ويتفاضل الشعراء في هذا الفن وتظهر فيه بلاغتهم، وذلك لأنه يكسب الكلام بياناً عجيباً. هذا الفن من الفنون التي يوزن بها مستوى الكلام البليغ وبها تقاس مدى جودته. وقد كانت للنبي (ص) أحاديث شريفة نجد فيها ملامح تشبيه. نبحث نحن في هذا البحث نحاول العثور على جوابٍ لمكانة التشبيه في كلام النبي(ص) والأساليب التشبيهية التي استخدمها، والنمط الذي استوظفه النبي(ص) أكثر وسبب ذلك، وأنّها كم كانت تساعد هذه التشبيهات على تقريب المعنى إلى ذهن المستمعين، ونبحث عن الدور الوظيفي للتشبيه في بيان المعاني، ومدى تأثر النبي (ص) في بيانه بالتشبيهات القرآنية.

أما بالنسبة لسابقة البحث الذي اخترناه فإنه يجب القول إنّه لقيت دراسة الحديث النبوي من الوجهة البيانية اهتماما عند علماء الأدب والبلاغة، ومنهم:

«**الجاحظ**» (ت ٢٥٥هـ)؛ الذي جاء في كتابه «**البيان والتبيين**» بنماذج من أحاديثه (ص) وقارن بينها وبين أقوال بعض الشعراء، مقرّراً من خلال ذلك فضل كلامه (ص) على كلام غيره من البشر. وكثيراً ما يورد الأحاديث دون أن يعلّق عليها، وقد انتقده أحد الباحثين لإيراد بعض الأحاديث الموضوعة، وقال:« وقد لاحظتُ أنّ عدداً من هذه الأحاديث غير صحيح، بل قد ذكر العلماء أن بعضها من الموضوعات».[1] هذا ممّا يؤخذ على الجاحظ، وعلى عدد من علماء التفسير والدين والأدب الذين ذكروا بعض الأحاديث الموضوعة في كتبهم، دون أن يتثبتوا من صحّتها.

و«**الشّريف الرّضي**» (ت٤٠٦هـ)؛ الذي يعدّ كتابه «**المجازات النبوية**» محاولة رائدة لدراسة الأحاديث النبوية من الوجهة البيانية، ويمتاز بسهولة العبارة، والإيجاز، قد استعمل بعض المصطلحات البيانية مثل؛ التشبيه والمجاز، والاستعارة، والكناية دون التعرض لما يدخل تحت كلّ مصطلح من المصطلحات السابقة من أقسام، وكان يستحسن بعض الأنواع البيانية مثل الاستعارة. هذا مثالٌ ينوّه فيه بالاستعارة، يقول:« ومن ذلك قوله عليه وآله الصلاة والسلام: في حديث يذكر فيه ظروف الساعة:«**فَعِنْدَ ذَلِكَ تَقِيءُ الأَرْضُ أَفلاَذَ كَبِدِهَا**» وهذه من الاستعارة العجيبة؛ لأنّه عليه وآله الصلاة

[1] – محمد الصباغ، **التصوير الفني في الحديث النبوي**، ص١٨.

والسلام شبّه الكنوز التي استودعتها بطون الأرض بأفلاذ الكبد، وهي شعبها وقطعها؛ لأنّ شعب الكبد من شرائف الأعضاء الرئيسة، فذلك الكنوز من جواهر الأرض النفيسة، ولما شبّهها عليه وآله الصلاة والسلام بأفلاذ الكبد من الوجه الذي ذكرناه، جعل الأرض عند إخراجها كأنّها تقيات ودسعت[١] بما استودعته منها»[٢]. خلاصة القول: أنّ الشّريف الرّضي عني بالجانب البياني في الحديث النبوي من ناحية المجاز خاصة، و لم يتناول بقية الجوانب البيانية تناولاً واسعاً، كما أنّ المصطلحات البيانية عنده عامة، ومتداخلة أحياناً؛ لأنّ علم البيان لم يدوّن حتّى ذلك الوقت بقواعد منظّمة.

و«**ابن رشيق القيرواني**» (ت٤٦٣هـ)؛ الذي استشهد في كتابه «**العُمْدَة**» بكلام النبي (ص) على القواعد التي وضعها، و لم يكن يعمد إلى تحليل النّص ودراسته بيانياً، وإنّما كان كلامه موجزاً، وقد امتدح بيان النبي(ص). وفي بداية كلامه في باب البلاغة بدأ بكلام النبي (ص) ثمّ ثنّي بكلام غيره، ممّا يدلّ على تعظيمه للبيان النبوي قال: « تكلّم رجل عند النبي (ص) فقال له النبي (ص): " كَمْ دُونَ لِسَانِكَ مِنْ حِجَابٍ؟ " فقال: شفتاي وأسناني. فقال له (ص):" **إِنَّ اللهَ يَكْرَهُ الاِنْبِعَاقَ[٣] فِي الكَلاَمِ، فَنَضَّرَ اللهُ رَجُلاً أَوجَزَ فِي كَلاَمِهِ واقتَصَرَ عَلَى حَاجَتِهِ**". وسئل رسول الله فيم الجمال؟ فقال: " فِي اللِّسَانِ."يريد البيان».[٤]

و«**عبد القاهر الجرجاني**» (ت٤٧١هـ)؛ الذي استشهد بالحديث النبوي، قد أتى بأحاديث كثيرة في كتابه «**أسرار البلاغة**». أمّا أحاديث كتابه «**دلائل الإعجاز**» فقليلة. ومن الأحاديث التي أوردها قوله (ص): «**النَّاسُ كَإِبِلِ مِائَةٍ لاَ تَجِدُ فِيهِم رَاحِلَةٌ** ». وعقّب عليه بقوله: « لا بدّ فيه من المحافظة على ذكر المشبه به الذي هوالإبل، فلو قلت: (الناس لا تجد فيها راحلة).أو(الناس لا تجد في

[١] – الدسع:الدفع،**المعجم الوسيط**،مادة(دسع).

[٢] – محمدبن حسين الشريف الرضي ، **المجازات النبوية**،ص٢٠٤.

[٣] – الانبعاق:الصراخ، **المعجم الوسيط**، مادة(بعق).

[٤] – الحسن ابن رشيق القيرواني ؛ **العمدة في صناعة الشعر ونقده**،ج١، ص١٦٧-١٦٨.

الناس راحلة) كان ظاهر التعسّف». [1] والخلاصة أنّ عبد القاهر كان يستشهد بالحديث النبوي في تقريره للقواعد البلاغية التي وضعها، وقد كانت شواهده من الشعر أكثر من شواهده من الحديث.

و«**ضياءالدين بن الأثير**» (ت٦٢٢هـ)؛الذي استشهد في كتابه «**المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**» بالحديث النبوي كثيراً، واعتبر أنّ الحديث النبوي هوآلة من آلات علم البيان. وهي عنده ثمانٍ، فقال:«النوع السابع: حفظ ما يحتاج إليه من الأخبار الواردة عن النبي (ص) والسلوك بها مسلك القرآن الكريم في الاستعمال[2]». فقد قسّم التشبيه إلى أربعة أقسام، ومنها تشبيه مركب بمركب[3]، وقال فيه: «وأمّا القسم الثّاني وهوتشبيه المركب بالمركب، فممّا جاء منه مضمر الأداة ما يروي عن النبي (ص) في حديث يشتمل على فضائل أعمال متعددة ولا حاجة إلى إيراده ههنا على نصّه. بل نذكر الغرض منه، وهوأنّه قال له رسول الله (ص):«**مْسِكْ عَلَيكَ هَذَا** » وأشار إلى لسانه، فقيل له: أونحن مؤاخذون بما نتكلّم به؟ فقال (ص): « **ثَكِلَتْكَ أُمُّكَ يَا رَجُلُ! وهَل يُكِبُّ النَّاسَ عَلَى مَنَاخِرِهِم فِي نَارِ جَهَنَّمَ إلاَّ حَصَائِدُ أَلسِنَتِهِمْ** ». فقوله (ص) « **حَصَائِدُ أَلسِنَتِهِمْ** » من تشبيه المركب بالمركب، فإنّه (ص) شبّه الألسنة وما تمضي فيه من الأحاديث التي يؤاخذ بها بالمناجل التي تحصد النبات من الأرض»[4]. وقد ذهب محمد الصباغ إلى أنّ ابن الأثير «من أكثر المتقدمين ضرباً للأمثلة من الحديث في كتابه المذكور[5]».

و«**يحيى بن حمزة العلوي**» (ت ٧٤٥هـ)؛ أشار العلوي إلى فضيلة البيان، وقال: « الفضيلة الأولى: أنّ الرسول (ص) مع ما أعطاه الله من العلوم الدينية، وخصّه بالحكم والآداب الدنيوية فلم يفتخر بشيء من ذلك، فلم يقل (أنا أفقه الناس) ولا (أنا أعلم الخلق بالحساب والطّب) بل افتخر بما

---

[1] – المرجع نفسه، ص١٠٠-١٠١.

[2] – ضياء الدين ابن الأثير ، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**،ص ٤٠-٤١.

[3] – المصدر نفسه، ج١، ص ١٥٠.

[4] – المصدر السابق،ج٢،ص ١٣٦.

[5] – محمد الصباغ ، **التصوير الفني في الحديث النبوي**، ص ٥٥.

أعطاه الله من علم الفصاحة والبلاغة. فقال (ص): **أَنَا أَفْصَحُ مَنْ نَطَقَ بِالضَّادِ**».[١] وقد أتى العلوي بطائفة من الأحاديث النبوية التي استشهد بها على القواعد البلاغية التي وضعها في كتابه. كما تحدّث عن فضيلة البيان النبوي، فقال:« فإنّ كلامه (ص) وإن كان نازلاً عن فصاحة القرآن وبلاغته، في الطبقة العليا حيث لا يدانيه كلام، ولا يقاربه وإن انتظم أيّ انتظام. »[٢]

يجدر الانتباه إلىأنّ هذه الدراسات تستوجب الإشادة والتنويه. لكننا قمنا بدراسة خاصة للتشبيه في الكلام النبوي حتى نبيّن علىقدر استطاعتنا نبذة من البلاغة النبوية، وقد ذكرنا نصوص الأحاديث التي تتعلّق بفن التشبيه، وأشرنا إلى مواضع الأحاديث في (**مشكاة المصابيح والمجازات النبوية**). فقد قدّمنا نماذج من التشبيه في كلام النبي (ص) وبينّا في استعمالاته المختلفة أنواع التشبيهات التى استخدمت وشرحناها. وإنّ ما نبحثه في هذه المقالة هوعرض فن التشبيه في الكتب البلاغية القديمة منها «**مفتاح العلوم وشرح مختصر المعاني**» وتطبيقها على عدد من كلمات النبي المرسل (ص) وبيان مكانة التشبيه وأهميتها في كلام أفصح من نطق بالضّاد. وسعينا في تكميل ما عرضه المتقدمون في هذا المضمار وبيان ما فرّط عنهم. وضرورة هذا البحث ترجع إلى فقد بحث مفصل وخاص عن الصور البلاغية في الكلام النبوى (ص) واستنباط المعانى المكنونة في طيّات كلامه (ص)، وعرضه على السامعين لتعرّف أكثر على مكانة النبيّ الأدبية السامية وفهم ميراثه الديني والأدبى. عسى أن يوفقنا الله في ما نبغيه.

التشبيه[٣]

التشبيه لغةً: التمثيل.[٤] واصطلاحاً: عرف الخطيب القزويني التشبيه بأنّه: « الدّلالة على مشاركة أمرٍ لأمرٍ في معنىً».ويضيف:«والمراد ههنا ما لم يكن على وجه الاستعارة التحقيقية والاستعارة بالكناية.»[٥]

---

[١]– يحيي بن حمزة العلوي ، **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، ص ٣٢-٣٣.

[٢]– المرجع نفسه، ج١، ص١٦٠.

[٣]– التفتازاني،سعدالدين، **شرح المختصر**، ص٢٨٧.

[٤]– *الصحاح*، مادة شبه

[٥]– التفتازاني،سعدالدين، **شرح المختصر**، ص ٢٨٧.

أ. **أركان التشبيه**

أولا. المشبّه: عنصر من عناصر التشبيه الأربعة، ولابدّ أن يشترك مع المشبّه به في وجه الشبه. نتكلم عن المشبه في الحديث الشريف التالي:

- قال النبيّ (ص): «**إِنَّكُم سَتَرَونَ رَبَّكُم كَما تَرَونَ هذا القَمَرَ لا تُضَامُونَ في رُؤيَتِهِ**».[1]

قال الجرزي: «قد يخيّل إلى بعض السامعين أنّ الكاف في قوله " **كَما تَرَونَ** " كاف التشبيه للمرئي، وإنّما هوكاف التشبيه للرؤية، وهوفعل الرائي. ومعناه: ترون ربّكم رؤيةً يزول معها الشكّ كرؤيتكم القمر ليلة البدر لا ترتابون فيه ولا تمترون. قوله: "**لا تُضامُونَ**" روي بتخفيف الميم من الضيم، المعنى: إنّكم ترونه جميعكم، ولا يظلم بعضكم بعضاً في رؤيته فيراه البعض دون البعض، وروي بتشديد الميم من الانضمام والازدحام، أي: لا يزدحم بكم في رؤيته، ويضمّ بعضكم إلى بعض من ضيقٍ كما يجري عند رؤية الهلال مثلاً دون رؤية القمر، إذا يراه كل منكم موسّعاً عليه منفرداً به».[2]

- فمعنى الحديث: سترون ربّكم رؤية مثل رؤيتكم القمر. فالرؤية هنا بمعنى العلم أي ستعلمون ثواب ربكم وأنه الخالق الأحد الذي لا شريك له كما تعرفون حقيقة الهلال برؤيته في ليلة البدر. فالمشبه أمر معنوي وهورؤية الرّب والمشبه به أمر معنوي أيضا وهورؤية القمر،كلاهما مشترك في الرؤية وإن كان هناك فرق بين رؤية الرّب ورؤية القمر لأنّ الأوّل أمر معنوي والثاني حسّيّ، وبما أن رؤية القمر يسهل علىالإنسان ليلاً،هكذا يسهل على الإنسان رؤية الله ومعرفته عبر مظاهره ولا يظلم بعض الناس بعضاً في التعرّف عليه. ووجه الشبه سهولة الرؤية والتعرّف على الحقيقة إذا كان الإنسان بصيراً.

ثانيا. المشبه به

من المعلوم أنّ المشبه به هوالأصل؛ لأن وجه الشبه فيه أقوى منه في المشبّه ولا بدَّ أن يكون ملائماً للمشبّه في وجه الشبه المعتبر، واختيار المشبّه به المناسب للمشبّه هومن أسرار البيان التي لا يهتدي إليها إلاّ من رزقه الله فهماً سليماً، وذوقاً عالياً. وفي ما يلي حديثان من النبي (ص)، نعقّب كلاًّ منهما بكلامٍ حول سبب اختيار المشبّه به وملائمته للمشبّه:

---

[1] - الخطيب التبريزي ، **مشكاة المصابيح**، ج٣، ص ١٥٧٣.

[2]- الجرزي (ابن الأثير)، **جامع الأصول في أحاديث الرسول**، ص ٥٥٨.

١-قال رسول الله (ص) متحدّثاً عن الملكين الذين يأتيان المؤمن في القبر: « **ثمّ يُفسَحُ لَه في قَبرِه سَبعُونَ ذِراعاً في سَبعِينَ. ثمُّ يُنَوَّرُ لَه فِيهِ. ثمُّ يُقالُ لَهُ: نَمْ. فَيَقُولُ: أَرجِعُ إِلَى أَهلِي فَأُخبِرُهُم؟ فَيَقُولانِ: نَم كَنَومَةِ العَرُوسِ الذي لا يُوقِظُهُ إلاّ أَحَبُّ أَهلِه إلَيهِ، حَتَّى يَبعَثَهُ اللهُ مِن مَضجَعِهِ ذَلِكَ**».[١]

– المشبّه هونومُ الميّتِ المؤمنِ في مضجعه، والمشبّه به هو نومة العروس، ووجه الشبه هوالرّاحة، دون الخوف. يلاحظ أنّه (ص) مثّل نوم المؤمن في القبر بنومةِ العروس؛ لأنّ الإنسانَ أعزُّ ما يكون في أهله وذويه ليلة العرس فهي أرغد ليلة. ومن جمال هذا التشبيه أنّه يؤنس نفس المؤمن بالموت، ويجعله غير خائف منه بل جعله مشتاقا إليه. والمؤمن ذوعزٍّ في الملأ الأعلى كما أنّ العروس ذات عزّ عند أهلها. ولا شك أن هذه البلاغة الجميلة إنما حصلت بسبب انتخاب المشبّه به المناسب.

٢-قال النبي (ص):«**مَثَلُ مَا بَعثَنِي اللهُ بِهِ عَزَّوَجَلَّ مِنَ الهُدَى والعِلمِ كَمَثَلِ الغَيْثِ الكَثِيرِ أَصَابَ أَرْضَاً...**».[٢]

قال الطَيْبِيّ: « والغيث: المطر، وإنّما اختير الغيث على سائر أسماء المطر ليؤذنَ باضطرار الخلق إليه حينئذ، قال الله تعالى: ﴿**وهُوالَّذِي يُنَــزِّلُ الغَيْثَ مِن بَعْدِ مَا قَنَطُوا**﴾.[٣] « إنّما ضرب النبي المرسل (ص) المثل بالغيث للمشابهة التي بينه وبين العِلم. فَإنّ الغيث يُحيِي البلدَ الميِّتَ، والعلمُ يُحيي القلبَ الميِّتَ. إنّ الغيث هو مطر يذهب الظمأ ويحيي الأرضَ، وأمّا غيثُ الإسلام الذي بعث به نبيُّنا محمد (ص)، فهو يقي حرَّ جهنّم، ويقود المؤمن إلى الحياة الرغيدة في الدنيا والآخرة معاً، فشتّانَ ما بين الغيثين، وإن بدا أنّهما متشابهان».[٤]

– فالمشبّه هوبعثة النبي (ص) بالهدى والعلم لهداية الناس وتعليمهم، والمشبّه به هوالغيث الكثير الذي يهطل على الأرض المجدبة. والوجه هوكثرة الخير الذي يُنتجُ عن كلتا الحالتين. وغير خاف على

---

[١] – الخطيب التبريزي، **مشكاة المصابيح**، ج١، ص ٤٦-٤٧.

[٢] – المرجع نفسه، ج١، ص ٥٤.

[٣] – الشورى: ٢٨.

[٤] – الطيبي، **الكاشف عن حقائق السنن**، ج٢، ص١٢٥.

القارئ الكريم أنّ حسن انتخاب المشبه به المناسب قد لعب دوراً هامّاً في درك المخاطب دركا صحيحا للمنافع المعنوية والمادية العظيمة التى جاء بها الرسول العظيم (ص).

ثالثًا. قيمة القيود في المشبه به

إنّ للقيود في المشبه به أهمية كبيرة في التشبيه، قال الدكتور محمد أبوموسى: «من عادة القرآن في رسم صورة التشبيه أن يذكر فيها من القيود وأحوال الصياغة ما يجعلها معبّرة تعبيراً دقيقاً عن الغرض المطلوب، ولهذه القيود والأحوال شأن في صورة التشبيه، وللزمخشري وقفات في هذا المجال يدرك فيها أسرار هذه القيود ومعانيها الأدبية الدقيقة. »[١] إذا كان من عادة القرآن ذكر القيود التي تعبّر تعبيراً دقيقاً عن الغرض، فإن ذلك من عادة الحديث النبوي (ص) أيضاً.

نذكر في ما يلي مثالا منه:

قال رسول الله (ص): «**مَثَلُ الْمُنَافِقِ كَمَثَلِ الشَّاةِ العَائِرَةِ بَينَ الغَنَمَين. تُعِيرُ إِلَى هَذِهِ مَرَّةً، وإِلَى هذِهِ مَرّةً**».[٢]

قال التّوربشتي:« «**العَائِرَة**»: أكثر ما تستعمل في الناقة وهي التي تخرج من الإبل إلى أخرى ليضربها الفحل، والجمل عائر يترك الشول إلى أخرى، ثم يتَّسع في المواشي.»[٣]

– فالقيد في المشبه به هوعبارة « **العَائِرَةِ بَينَ الغَنَمَين. تُعِيرُ إِلَى هَذِهِ مَرَّةً، وإِلَى هذِهِ مَرّةً** ». ولهذا القيد أهمية في المعنى المستفاد. فقد ضرب النبي (ص) للمنافق مثل السوء؛ فالمشبّه هوتردّد المنافق بينَ الطائفتين من المؤمنين والمشركين تبعاً لهواه وقصداً لغرضه الفاسد وميلاً إلى ما يبتغيه من الشهوات، والمشبّه به هو تردُّدِ الشاة العائرة وهي التي تطلب الفحل فتتردّد بين الثلّتين، فلا تستقرُّ على حالٍ ولا تثبت مع إحدى الطائفتين. فتميل مرة إلى هذه الثلّةِ من الفحول ومرّة إلى تلك الثلّة راجية أن تحصل على مرماها. ووجه الشبه هو كون الطالب متحيراً وأيضا عدم الوصول إلى منشودها. يلاحظ أنّ هذا المعنى الذي أشير إليه هوبفضل القيود في المشبّه به.

---

[١] – محمد حسنين أبو موسى، **البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري**، ص ٤٠٧.

[٢] – الخطيب التبريزي، **مشكاة المصابيح**، ج١، ص٢٤.

[٣]– علي الفاري، **مرقاة المفاتيح شرح مشكاة المصابيح**، ج١، ص١٢٨.

رابعًا. الطرفان من جهة المعقول والمحسوس

ذكر البلاغيون أن طرفي التشبيه يأتيان على أربعة أقسام هي: إمّا حسيان: كما في تشبيه الخدّ بالورد. وإمّا عقليان: كما في تشبيه العلم بالحياة. وإمّا مختلفان: والمعقول هو المشبه، كما في تشبيه المنيّة بالسّبع. أو العكس: كما في تشبيه العطر بخلق كريم.[1] وفي البيان النبوي يهدف الرسول الأكرم (ص) إلى تقريب المعاني الكبرى المتعلقة بعالم الغيب والكون والإنسان والحياة إلى أذهان المخاطبين وقلوبهم عن طريق تشبيه الأشياء المعقولة بالأشياء المحسوسة.

وفي هذا الصّدد، جاء في الكاشف نقلاً عن التّوربشتي: « والمعاني إذا ارتفعت عن مدارك الأفهام، واستعلت عن معارج النفوس، لكبر شأنها، صيغت لها قوالب من عالم الحسن حتى تتصور في القلوب، وتستقر في النفوس».[2]

ولذلك يكثر تشبيه المعقول بالمحسوس في الحديث النبوي، وفي ما يلي مثال من تشبيه المعقول بالمحسوس:

١- قال النّبي (ص): «**مَن طَافَ بِالبَيتِ سَبْعاً، ولا يَتكَلَّمُ إلاّ بِـ: سُبحَانَ اللهِ والحَمْدُ للهِ، ولا إلَهَ إلاّ اللهُ، واللهُ أكبرُ، ولا حَولَ ولا قُوةَ إلاّ بِاللهِ، مُحِيَ عَنهُ عَشْرُ سَيِّئاتٍ، وكُتِبَ لَهُ عَشْرُ حَسَنَاتٍ، ورُفِعَ لَهُ عَشْرُ دَرَجَاتٍ. ومَن طَافَ فَتَكَلَّمَ وهُوفِي تِلْكَ الحَالِ، خَاضَ فِي الرَّحْمَةِ بِرِجْلَيْهِ، كَخَائِضِ المَاءِ بِرِجْلَيْهِ**».[3]

– شبّه النبي (ص) للتقريب إلى الذهن المشبّهَ المعقولَ وهوحالة خوض الذاكر في رحمة الله بالمشبّه به المحسوس وهوالرجل الذي يخوض برجليه في الماء. وشبَّه الرحمة بالماء، أي: شبّه سعي المؤمن في حالة الذكر وكونه في رحمة الله تعالى بالخائض في الماء، فترك المشبه به وهو الماء وجعل القرينة الدالة عليه

[1] – الفخر الرازي، **نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز**، ص ٩٢-٩٣. والسكاكي، **مفتاح العلوم**، ص١٨٥. والخطيب القزويني، **التلخيص**، ص٢٤٣. **والإيضاح** ج٢، ص٣٣٥.

[2] – علي القاري، **مرقاة المفاتيح شرح مشكاة المصابيح**،ج ١٠، ص ٣٠٤.

[3] – الخطيب التبريزي، **مشكاة المصابيح**،ج٢؛ص٧٩٥.

كلمة (خاض) ثم شبَّه هذا التمثيل « خاضَ في الرحمةِ برِجلَيهِ» بما يزيد التصوير من قوله: « كَخَائِضِ المَاءِ بِرِجْلَيْهِ». وكما يخفي الماء الرجل تماما تغمر رحمةُ الله المؤمنَ فيكون غارقا أو سابحا فيها.

خامسًا. أداة التشبيه

لأدوات التشبيه دور في إفادة المعاني الخاصة في التشبيه ويمكن تقسيمها إلى حروف وأسماء وأفعال،:« وأداته الكاف وكأنّ ومثل وما في معناه، وقد يذكر فعل ينبيء عنه، كما في علمتُ زيداً أسداً – إن قرب – وحسبتُ – إن بَعُدَ».[1] نتحدث فيما يلي عن موضوعين:

حذف الأداة

حذف الأداة أبلغ من إثباتها.

١ – قال رسول الله (ص): « **تَعْلَمُنَّ – أَيُّهَا النَّاسُ– أَنَّ الطَّمَعَ فَقْرٌ.** »[2]

هذا تشبيه بحذف الأداة، المشبّه هوالطمع والمشبِه به هوالفقر ووجه الشبه هو: كما أنّ الفقير لم يزُل عنه الاحتياج، كذلك الطامع الحريص لا يشبع، بل يبقى محتاجاً. فنرى فيه التشبيه البليغ الذي سار فيه الطمع هو والفقر سواء.

٢ – قال رسول الله (ص): « **إِنَّ الشَّيْطَانَ يَجْرِي مِنَ الإِنْسَانِ مَجْرَى الدَّمِ.**»[3]

والمعنى:« إنّ الشيطان يتمكّن من إغواء الإنسان وإضلاله تمكّناً تامّاً، ويتصرّف فيه تصرّفاً لا مزيد عليه.»[4]

– قوله: «مجرى الدم»: يجوز أن يكون مصدراً ميمياً، وشبَّه كيد الشيطان وجريان وساوسه في الإنسان بجريان دمه في عروقه، وجميع أعضائه. شبّه (ص) انتشار وساوس الشيطان وجريانها في فكر الإنسان بجريان الدم في عروقه. وإنه ملازمة وساوس الشيطان للإنسان وشمولها له، كملازمة جريان الدم للإنسان بحيث لا يخلومنه عضو وبهذه البلاغة النبوية الشريفة تظهر مدى صعوبة مجاهدة الشيطان

[1] – التفتازاني، **شرح المختصر**، ص٣١٠.

[2] –الخطيب التبريزي، **مشكاة المصابيح**، ج١، ص٥٨١.

[3] – المرجع نفسه، ج١، ص ٢٦.

[4] – الطيبي، **الكاشف عن حقائق السنن**، ج٢،ص٥٢١.

والتغلب على وساوسه، حتى تكاد تكون أشبه بالأمر المحال، هذا وفي الحديث تشويق لخوض هذا الجهاد.

تقديم أداة التشبيه

يقدم حرف التشبيه إذا كانت الأداة «**كأنَّ**» ؛ هذا كما في قول النبي (ص) عن الشّعر:

١- « **والَّذِي نَفْسِي بِيَدِهِ، لَكَأَنَّ ما تَرْمُونَهُمْ بِهِ نَضْحُ النَّبْلِ**[1] ».[2] واللام في قوله (ص) « لَكَأَنَّ » زائدة لتأكيد القسم، والتقدير: والذي نفسي بيده إنَّ ما ترموهم به كنضح النبل، لأنّ أصل « كأنّ زيداً أسدٌ» هو: « إنّ زيداً كالأسَدِ » فقدّم حرف التشبيه بعد أن أبدله بـــ « كأنّ» اهتماماً به. فلقد شبه النبي (ص) أبيات الشعر على أسماع الأعداء بوقع النبال على أجسادهم، فتصيب مقاتلهم، ووجه الشبه الإيلام الشديد الذي لا يطاق، وفي هذا مدح لدور الشعر الإيجابي في الدفاع عن كلّ ما تجب حمايته والدفاع عنه؛ كالدين والشّرف والعزّة والوطن.

وجه الشبه

وجه الشبه هوالجامع بين المشبّه والمشبّه به في وصف خاص أوحالة معينة كما يقول القزويني: «هو ما يشترك فيه المشبّه والمشبّه به تحقيقياً أوتخيلياً».[3] وجه الشبه يكون صفة أو صفات معينة، ولا يراد جميع الصفات بالضرورة ويكون في المشبّه به أقوى وأشهر. معظم التشبيهات النبوية محذوفة الوجوه، ما يزيد على بلاغة كلامه (ص) مما جعل العلماء يعنون بذكر وجوه الشبه المحذوفة في أكثر التشبيهات النبويّة. وسنتناول في ما يلي كيفية استعمال وجه الشبه في الحديث الشريف:

أولاً: حذف وجه الشبه بقصد التعميم

١- قال رسول الله (ص): «**يَدْخُلُ الجَنَّةَ أَقْوامٌ أَفْئِدَتُهُمْ مِثْلُ أَفْئِدَةِ الطَّيرِ**».[4]

---

[1] - نضحُ النبل: رميه، **المعجم الوسيط**، مادة نضح.

[2] - الخطيب التبريزي، **مشكاة المصابيح**، ج٣، ص١٣٥٢.

[3] - الخطيب القزويني، **مختصر المعاني**، ص٢٩٣.

[4] - الخطيب التبريزي، **مشكاة المصابيح**، ج٣، ص١٥٦٥.

– المشبّه هو أفئدة أقوام يدخلون الجنةَ، والمشبه به هوأفئدة الطير والوجه يمكن أن يكون؛ **مثلها في رقّتها**، كما ورد: "أَهْلُ اليَمَنِ أَرَقُّ قُلُوبَاً وأَضْعَفُ أَفْئِدَةً "[١]، ويمكن أن يكون **مثلها في الخوف والهيبة**، والطير أكثر الحيوان خوفاً وفزعاً. يبدوأنّ المراد كلتا الصفتين وهي: الرّقة والخوف، وذلك لأن الوجه مضمر هنا بقصد التعميم (والله أعلم).

وقد تقرر في علم البيان: « أن وجه الشبه إذا أضمر عمّ تناوله فيكون أبلغ مما لوصرّح به، فينبغي أن يحمل على المذكورات كلّها، ومن ثمّة خصّ الفؤاد بالذكر دونَ القلب».[٢]

ثانيا: وجه الشبه يكون في بعض الصفات لا كلّها

هذا ما نجده في الحديث الشريف التالي:

١– قال رسول الله (ص): **«مَثَلُ عِلْمٍ لا يُنْتفَعُ بِهِ كَمَثَلِ كَنْـــزٍ لا يُنفَقُ مِنهُ فِي سَبِيلِ اللهِ»**.[٣]

إنّ «تشبيه العلم بالكنـــز وارد في مجرد عدم النفع في الانتفاع والإنفاق منهما لا في أمر آخر، وكيف لا والعلم يزيد بالإنفاق، والكنـــز ينقص، والعلم باقٍ، والكنـــز فانٍ».[٤]« هذا التشبيه على نحوقولهم: (النَّحو في الكلامِ كالمِلحِ في الطَّعامِ) في الإصلاح باستعمالهما، والفساد بإهمالهما، لا في القلة والكثرة». [٥]

– المشبه هوعلم لا ينتفع به، والمشبه به هو كنزٌ لا ينفق منه في سبيل الله تعالى، ووجه الشبه في هذا التشبيه هوإهمال ما فيه النفع. يلاحظ في هذا التشبيه أن وجه الشبه يكون في بعض الصفات المشتركه بين الطرفين لا كلّها. إذ يكفي لعقد المشابهة اشتراك الطرفين في صفة قائمة. إنّ هذا التشبيه الذي يمثل جانباً من البلاغة النبوية السامية، قد تضمّن الدعوة إلى أمرين في آنٍ واحدٍ: الأمر الأول: حثُّ كلّ عالم صحَّ علمُه، على نشر هذا العلم، وعدم البخل به. الأمر الثاني: حثُّ كلّ ذي كنزٍ وثروة

---

[١] – المرجع نفسه،ج٣،ص٣٤٥.

[٢] – الطيبـــي، **الكاشف عن حقائق السنن**، ج ١١، ص٣٥٥٩.

[٣] – الخطيب التبريزي، **مشكاة المصابيح**، ج١، ص٩٢.

[٤] – الطيبـــي، **الكاشف عن حقائق السنن** ج٣، ص٢٣٦.

[٥] – عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص ٦٥.

على الإنفاق في سبيل الله تعالى، لا في سبيل الشيطان. ولا شك أنّنا إذا نظرنا من جهة دينيةٍ معنويةٍ فإنّنا سنجد أن إنفاق المال في سبيل الله تعالى يكون سببا لنمائه وزيادة في بركته، كما أنّنا نجد أنّ نشر العلم يسبّب نماءَه وازدياده، لذلك تنفتح أمام هذا العالم الذي نشر علمه آفاق جديدة من العلم ما كانت لتنفتح لولا النشر والإنفاق. فالبلاغة النبوية العالية في هذا التشبيه تمثّلت في عدم الاقتصار على المشبه وإلحاقه بالمشبه به، بل شمل الحكم كلّا من المشبه والمشبه به بالدعوة إلى لزوم حصول الإنفاق فيهما جميعا على حدّ سواء.

ثالثاً: احتمال وجه الشبه لأكثر من تأويل

إنّ من البلاغة العالية أن يكون وجه الشبه محتملاً لأكثر من تأويل، وهوأمر يدعوالعلماء إلى التسابق في تعيين وجه الشبه الأرجح، وهذا ما نجده بكثرة في الحديث الشريف، مثال ذلك ما روي عن عمّار – رضي الله عنه– قال:

١- سمعتُ رسولَ الله(ص) يقول: «**إِنَّ طُولَ صَلاَةِ الرَّجُلِ، وقِصَرَ خُطْبَتِهِ، مَئِنَّةٌ**[1] **مِن فِقْهِهِ. فَأَطِيلُوا الصَّلاةَ واقْصِرُوا الخُطْبَةَ. وإِنَّ مِنَ البَيانِ لَسِحْراً**».[2]

قال النووي: «قال القاضي عياض: فيه تأويلان:

- **أحدهما**: أنه ذم، لإمالة القلوب وصرفها بمقاطع الكلام حتى يكسب آبق الإثم به، كما يكسب بالسحر.
- **والثّاني**: أنه مدح، لأنّ الله تعالى امتنّ على عباده بتعليمهم البيان، وشبّهه بالسحر لميل القلوب إليه، وأصل السحر الصرف والبيان، يصرف القلوب إلى ما يدعو إليه، وهذا التأويل الثاني هوالصّحيح المختار.
- وقيل: أراد التلبيس عليهم فيصير بمنـــزلة السحر الذي هوتخييل بما لا حقيقة له.
- وقيل:أراد به أن من البيان ما يكتسب به صاحبه من الإثم ما يكتسب الساحر بسحره.»[3]

---

[1] – علامة، الصحاح، مادة مئن.

[2] – الخطيب التبريزي، **مشكاة المصابيح**، ج١، ص ٤٢٢.

[3] – النووي، **شرح صحيح مسلم**، ج٦، ص١٥٨-١٥٩.

يبدوأنّ بلاغة هذا الحديث الشريف تتمثّل في ما يلي:

لا شك أنّ الإيجاز أحد مواضيع علم المعاني المهمة وتظهر أهميته في أنه يجمع بين قصر العبارة وكمال المعنى، فقصر العبارة لا يخلّ بأدائها المعنى كاملاً غير منقوص. ولا فرق بين أن يكون قصر العبارة ناتجاً عن حذف بعض كلماتها، أو أن لا يكون ناتجاً عن حذف شيء منها. فالبيان الذي يؤدّيه الإيجاز بنوعيه إنّما يدلّ على بلاغة سامية شبّهها الرّسول الأعظم (ص) بالسّحر الذي يمتلك القلوب، وتستسلم له النفوس. فالبيان هو المشبّه والسحر هو المشبّه به ودليلنا في هذا الرأي أنّ الرسول الأكرم (ص) قد أمر في هذا الحديث بإيجاز الخطبة دون الإخلال بالمعنى المراد. وفي هذا دليل على وجوب أن يكون الخطيب أبلغ القوم. وتجدر الإشارة إن «مِن» في الحديث الشريف تبعيضية، لذا فالمشبّه هو بعض البيان وهذا يبيّن دقّة الرسول (ص).

رابعاً: الغرابة في وجه الشبه

التشبيه البعيد الغريب هو« ما لا ينتقل فيه من المشبه إلى المشبه به إلاّ بعد فكر، لخفاء وجهه في بادئ الرأي»[١]. وسبب الغرابة هو كون المشبه به كثير التفصيل، أو نادر الحضور في الذهن. وفي الحديث النبوي بعض التشبيهات الغريبة، نشير إلى نموذجين منها:

١- قال رسول الله (ص): «**اقْرَؤُوا القُرْآنَ. فَإِنَّهُ يأتِي يَومَ القِيامَةِ شَفيعاً لأَصْحَابِهِ. اِقْرَؤُوا الزَّهْرَاوَيْنِ**[٢]: **البَقَرَةَ وسُورَةَ آلِ عِمْرَانَ، فَإِنَّهُمَا تَأْتِيانِ يَومَ القِيامَةِ كَأنَّهُمَا غَمَامَتَانِ. أَوغَيايَتَانِ**[٣]. **أَوفِرْقَتانِ مِن طَيْرٍ صَوافَّ. تُحَاجَّانِ عن أَصْحَابِهِمَا...**» [٤]

قال الزمخشري: « شبّههما أوّلاً، بالنيرين لينبّه على أن مكانيهما مما عداهما مكان القمرين بين سائر النجوم فيما يتشعّب منهما لذوي الأبصار، ثم أوقع قوله (ص): "**البَقَرَةَ وسُورَةَ آلِ عِمْرَانَ**" بدلاً

---

[١] – الخطيب القزويني؛ **الإيضاح في علوم البلاغة**، ص ٣٣٧.

[٢] – تثنية الزهراء، تأنيث الأزهر، وهوالمضيء الشديد الضوء. الزهراوين: علي بن سلطان محمد القاري، **مرقاة المفاتيح شرح مشكاة المصابيح**.

[٣] – كل ما أظل الإنسان فوق رأسه كالسحابة والغبرة والظل، ونحو ذلك. المعجم الوسيط، مادة: أغبا.

[٤] – الخطيب التبريزي، **مشكاة المصابيح**، ج ١، ص ٦٥٤.

منهما مبالغة في الكشف والبيان، كما تقول: "هل أدلّك على الأكرم والأفضل؟ فلان " وهو أبلغ في وصفه بالكرم والفضل من قولك: "هل أدلّك على فلان الأكرم الأفضل"، لأنّك ثنيت ذكره مجملاً أولاً، ومفصّلاً ثانياً، وأوقعت البقرة وآل عمران تفسيراً وإيضاحاً للزهراوين فجعلتهما علمين في الإشراق والإضاءة» [١]

الغرابة في هذا التشبيه هي أنّه (ص) شبّه سورتي البقرة وآل عمران أوّلاً بالنيّرين في الإشراق وسطوع النور، فوجه الشبه الهداية سواء أكانت مادية أم معنوية، هذا هو التشبيه الأول، وثانياً بالغمامة والغياية وفريقين من طير صوافّ ووجه الشبه الخير والبركة والنجاة؛ أي: أنّ هاتين السورتين المباركتين تدافعان عن قارئهما يوم القيامة وهما في مكان سامٍ عند الله تعالى، لذلك لا يُرَدُّ دفاعهما، لأن القرآن المجيد هو والرسول الأعظم (ص) وأهل البيت (ع) هم جميعاً الوسيلة إلى الله تعالى: قال عزّ وجلّ:«... **وابتغوا إليه الوسيلة...**» [٢]

٢- قال رسول الله (ص): «**مَن رَأَى عَوْرَةً فَسَتَرَهَا كانَ كَمَنْ أَحْيَا مَوْؤُوْدَةً**».[٣]

وجه الشبه هنا خفيّ غامض، وهذا من التشبيهات الغريبة الجميلة. قال الطيبي: «.... ووجه تشبيه السّتر على عيوب الناس بإحياء المَوْؤُودة، أن من انتهك ستره يكون من الخجالة كميّت ويحب الموت منها، فإذا ستر أحد على عيبه فقد دفع عنه الخجالة التي هي عنده بمنــزلة الموت»[٤]. وقال صاحب (الكشّاف): «فيه تعظيم قتل النفس وإحيائها في القلوب ليشمئز الناسُ عن الجسارة عليها، ويتراغبوا في المحاماة على حرمتها، لأن المعترض لقتل النفس إذا تصوّر قتلها بصورة قتل الناس جميعاً عظم ذلك عليه فثبطه، وكذلك الذي أراد إحياءها».[٥]

---

[١] - جار الله الزمخشري، **الكشاف**، ج١، ص١٦.

[٢] - المائدة:٣٥، الإسراء:٥٧.

[٣] - الخطيب التبريزي، **مشكاة المصابيح**، ج٣، ص١٣٩٠.

[٤] - الطيبي، **الكاشف عن حقائق السنن**، ج٩، ص٢٣٥.

[٥] - جار الله الزمخشري، **الكشاف**، ج١، ص٦٢٧.

وإنّ وجه الشبه هو الأمر العظيم، يعني من ستر عيبَ مسلم فقد ارتكب أمراً عظيماً كَمَن أحيا موؤودةً، فإنّه أمرٌ عظيمٌ فيدلّ على فخامة ذلك العمل، نحوقوله تعالى: ﴿ **وَمَن أَحْيَاهَا فَكَأَنَّمَا أَحْيَا النَّاسَ جَمِيْعاً**﴾ [1]. فكذلك من أراد أن يستر عَيبَ مؤمن وعِرضَه إذا تصوّر أنّه أحيا الموؤودةَ، عظُم عنده سترُ عَورةِ المؤمن، فيبذلُ الجهدَ.

خامساً: كون وجه الشبه معلوماً

تبيان وجه الشبه وإبرازه في الحديث النبوي، إن اقتضى المقام ذلك، عملٌ بلاغي وديني عظيم، فهوبلاغي، لأنّه (ص) سيد البلغاء، وهوعمل ديني، لأنه ما لم يفهم وجه الشبه لم يفهم التشبيه، ومن ثمّ لم يفهم المراد من كلامه (ص) المتضمن لهذا التشبيه، وحينذاك يبتعد الخيال بمن لا يعرف أسرار العربية عن الطريق المستقيم، ولا يخفى ما يترتب على ذلك من آثار وأخطار.

في ما يلي بعض الأحاديث النبوية مبيِّناً فيها وجه الشبه:

١- قال النبي(ص) في صفة خروج روح المؤمن: «**فَتَخْرُجُ وتَسِيلُ كَمَا تَسِيلُ القَطْرَةُ مِنَ السَّقَاءِ**» [2]، وقال (ص) في صفة نــزع روح الكافر: «**ثُمَّ يَجِيءُ مَلَكُ المَوْتِ حَتَّى يَجْلِسَ عِنْدَ رَأْسِهِ فَيَقُولُ: أَيَّتُهَا النَّفْسُ الخَبِيثَةُ اُخْرُجِي إِلَى سَخَطٍ مِنَ اللهِ**» قال: « **فَتَفَرَّقَ فِي جَسَدِهِ فَيَنْتَزِعُهَا كَمَا يُنْــزَعُ السَّفُودُ مِنَ الصُّوفِ المَبْلُولِ**».[3]

قال الطيبي: « إن روح المؤمن تخرج وتسيل كما تسيل القطرة من السقاء فرحاً إلى ما تقرّ به عينه من الكرامة والنعيم، ثمّ شبّه نــزع روح الكافر بنــزع السفود، وهوالحديد التي يشوى بها اللحم فيبقي معها بقية من المحروق فيستصحب عند الجذب مع قوةٍ وشدٍّ شيئاً من ذلك الصوف، وبعكسه شبّه خروج روح المؤمن من جسده بترشيح الماء وسيلانه من القربة المملوءة ماءً مع سهولة ولطف». [4]

---

[1] – المائدة: ٣٢

[2] – الخطيب التبريزي، **مشكاة المصابيح**، ج ١، ص٥١٢-٥١٥.

[3] – المرجع نفسه.

[4] – الطيبي، **الكاشف عن حقائق السنن** ج٣، ص٢٣٢.

- المشبه هوخروج روح المؤمن والمشبه به هوخروج القطرة من السقّاء، والوجه سهولة الخروج. والمشبه في الحديث الثاني هوخروج روح الكافر والمشبه به هو نزع السفود من الصوف المبلول، ووجه الشبه هوالصعوبة وتحمل الأذى والألم. والذي نراه أنّه لا شك أنّ مصيبة الموت أعظم مصيبة تواجه الإنسان حتما، وأن لا مفرّ منها. لذلك فإننا نرى أنّ البلاغة النبوية السامية في هذا الحديث الشريف قد اشتملت على الدعوة إلى الإيمان للتخلّص من شدّة عذاب هذه المصيبة العظمى، ولكي تتحوّل إلى أيسر ما يمكن.

٢- قال رسول الله (ص): «**أَلا إِنَّ مَثَلَ أهل بَيْتِي فيكُمْ مَثَلُ سَفينَةِ نُوحٍ، مَن رَكِبَهَا نَجا، ومَن تَخَلَّفَ عنهَا هَلَكَ**».[١]

- المشبه هوأهل البيت (ع) والعمل بإرشاداتهم، والمشبه به هوسفينه نوح، وصفة المشبه أنه تحصل منه النجاة المعنوية وتحصل من المشبه به النجاة المادية. صفة سفينة نوح أنها من ركبها نجا ومن تخلف عنها هلك، ووجه الشبه: النجاة وعدم النجاة. شبه (ص) الدنيا بما فيها من الكفر والضلالات والبدع والجهالات ببحرٍ لجيٍّ متلاطمٍ وقد أحاط بالأرض كلّها، وليس منه خلاص ولا مناص إلاّ تلك السفينة، وهي محبة أهل بيت رسول الله (ص) والعمل بهداهم.

تشبيه التمثيل

قال الشيخ عبد القاهر:«هوالذي ينتزع من عدّة أمورٍ ويحتاج فهمُه إلى دقّةٍ وتأمّلٍ، إنما طريقه التأوّل، يتفاوت تفاوتاً شديداً فمنه ما يقرب مأخذه ويسهل الوصول إليه، ومنه ما يحتاج فيه إلى قدر من التأوّل، ومنه ما يدقّ ويغمض حتى يحتاج في استخراجه إلى فضل رَوِيَّةٍ ولطف فكرةٍ.»[٢] «عند الجمهور هوما كان وجهه منتزعاً من متعدّد، سواء كان حسيّاً مثل قول بشّار (من الطويل):

كأنّ مُثارَ النَّقعِ فَوقَ رُؤوسِنا وأَسيافنا ليلٌ تهاوَى كواكبُه

[١] - الخطيب التبريزي، **مشكاة المصابيح**، ج٣، ص١٧٤٢.

[٢] - عبدالقاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص٧٠-٧٣.

فوجه الشبه هوالهيأة الحاصلة من هويّ أجرام مشرقة مستطيلة متناسبة المقدار متفرّقة في جوانب شيء مظلم. أوغير حسي، كقوله تعالى: ﴿ **مَثَلُ الَّذِينَ حُمِّلُوا التَّوْرَاةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا كَمَثَلِ الْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًا**﴾[١] فوجه الشبه هو« حرمان الانتفاع بأبلغ شيء نافع مع الكدّ والتعب في استصحابه».[٢]

فيما يلي نموذجان من التشبيه التمثيلي في الحديث النبوي:

١- قال رسول الله (ص): «**الغِنَاءُ يُنْبِتُ النِّفَاقَ فِي القَلْبِ كَمَا يُنْبِتُ المَاءُ الزَّرْعَ**».[٣]

- قوله (ص): « الغِنَاءُ يُنْبِتُ النِّفَاقَ» معناه: الغناء سبب للنفاق، ويؤدّي إليه، وأصله وشعبته، وهذا تشبيه تمثيلي، لأنّه منتزع من عدّة أمور متوهّمة. المشبه به هوإنبات الغِناء للنفاق والمشبه به هوإنبات الماء للزرعِ. شبهت حالةُ إنبات الغناءِ النفاقَ في القلب بحالة إنبات الماء الزرعَ. والوجه هوالهيأة الحاصلة من حدوث شيء إثر علة حاصلة. فكما أنّ حياة الزرع بالماء كذلك حياة النفاق بالغناء وغيره من المؤثرات وإن كان المؤثر الرئيسي هوالغناء والترتب في الظهور هو الوجه المشترك بين الجانبين، فإن أردنا أن نزيل النفاق فعلينا الاجتناب من التعلق بالغناء. للنفاق مؤثرات عدّة لكنّ الغناء هوالعلة الغائية كما أن للزرع مؤثرات عدّة كجودة التراب لكنّ العامل الرئيسى هوالماء.

٢- قال رسول الله (ص): «**مَا لِي ولِلدُّنيا، ومَا أَنَا والدُّنْيا إِلاّ كَرَاكِبٍ اِسْتَظَلَّ تَحْتَ شَجَرَةٍ، ثُمَّ رَاحَ وتَرَكَهَا**».[٤]

- قوله (ص):« مَا لِي ولِلدُّنيا »، أي: إنني عن الدنيا في شغل شاغلٍ، وليس لي علاقة بالدنيا ولا أهتمّ بها. وبلاغتها في أنه (ص) قال: ليس حالي مع الدنيا إلاّ كَحَالِ راكبٍ مستظلٍّ. والمشبه هو الإنسان المتحرك طيلة عمره مع الحركة والمشبه به هو الإنسان المستظل تحت الشجرة مدّةً وهو من التشبيه التمثيلي، ووجه التشبيه: هيأة سرعة الرَّحيل وهيأة الالتجاء إلى شيء متنقل لا دوام له ولا استمرار، وقليل المكث، ومِن ثَمَّ خُصَّ الراكبُ.

---

[١] - الجمعة:٥.

[٢] - محمد فاضلي، **دراسة ونقد في مسائل بلاغية هامة**، ص ١٦٢.

[٣] - الخطيب النبريزي، **مشكاة المصابيح**، ج٣، ص١٣٥٥.

[٤] - المرجع نفسه،ج٣، ص ١٤٣٣.

التشبيه البليغ

التشبيه البليغ: هوما حذف منه الوجه والأداة، كقوله تعالى: ﴿**هُنَّ لِبَاسٌ لَّكُمْ وَأَنتُمْ لِبَاسٌ لَّهُنَّ**﴾[١]، والبيان النبوي غني بالصور البيانية من التشبيه البليغ. ومن الصور البيانية الجميلة التي ينطبق عليها تعريف التشبيه البليغ، الأمثلة التالية:

١- سُئِلَ النبيُّ (ص) عن تربة الجنة؟ فقال: «**دَرْمَكَةٌ بَيْضَاءُ، مِسْكٌ خَالِصٌ**». [٢]

قوله (ص): « **دَرْمَكَةٌ** » قال في (النهاية): «الدّرمكة: التراب الرقيق والدّقيقُ الحُوارِي».[٣]

- المشبّه هو تراب الجنة والمشبهان بهما، هما دَرْمَكَةٌ بَيْضَاءُ، مِسْكٌ خَالِصٌ، شبّه (ص) «تربة الجنة» بها لبياضها ونعومتها، وبالمسك لطيبها. فهو تشبيه الجمع أيضاً.

٢- قال رسول الله (ص): «**أَنَا دَارُ الحِكْمَةِ وعليّ بَابُهَا**».[٤]

- في الحديث تشبيهان، الأول في « أَنَا دَارُ الحِكْمَةِ » والثاني في « وعلي بَابُهَا »، المشبه كلمتا (أنا وعلي) والمشبه به هما (دار الحكمة وبابها) وقد جاء المشبه به خبراً للمشبه. ولا شك أن البلاغة النبوية في هذين التشبيهين تتمثّل في اشتمالهما على بيان أنّ الحكمة الإلهية لا توجد إلاّ عند الإمام علي (ع)، ولا تؤخذ إلاّ منه (ع)، فهوالطريق الوحيد للحصول عليها؛ لأنّ الرسول الأعظم (ص) لم يودع هذه الحكمة العالية إلاّ عند الإمام (ع)، فهوالباب إليها، ولا تؤتى البيوت إلاّ من أبوابها. وقد قال تعالى: ﴿ **وَلَيْسَ البِرَّ بِأَنْ تَأْتُوا البُيُوتَ مِن ظُهُورِهَا ولكِنَّ البِرَّ مَنِ اتَّقَى وأْتُواْ البُيُوتَ مِن أَبْوابِهَا**﴾[٥].

أغراض التشبيه

إنّ التشبيه من فطرة الإنسان لإيجاد العلاقة بين الأشياء المجهولة، والعرب في مقدمة الأمم في اهتمامهم بالتشبيه، وكثرة استعمالهم له، قال المبرد: « والتشبيه جارٍ كثير في كلام العرب، حتّى لو قال

[١] - البقرة: ١٨٧.

[٢] - الخطيب التبريزي، **مشكاة المصابيح** ج٣، ص١٥١٩.

[٣] - ابن كثير، **البداية والنهاية**،ج٢، ص ١١٣.

[٤] - الخطيب التبريزي، **مشكاة المصابيح**، ج٥،ص٢١٣٦.

[٥] - البقرة:١٨٩.

قائل: هو أكثر كلامهم لم يعد». [1] من الأغراض العامة للتشبيه «**المبالغة**»: منها ما تكون المبالغة في المشبّه به، ومنها ما تكون ببعض القيود التي تلابسه. والحقيقة: أنّ المبالغة هي مِن أهمّ أغراض التشبيه إن لم تكن أهمّها ويجدر الإشارة إلى أنّ البلاغة التي نذكرها في التشبيه غير البلاغة التى تعتبر من الصناعات البديعية والتي تقسم إلى ثلاثة أقسام. ويعلّل علي الجندي حول وجود البلاغة في التشبيه قائلاً: «وسرُّ ذلك أنّك لم تردد شبيه الشيء بغيره إلاّ وأنت تقصد به تقرير المشبه في النفس بصورة المشبه به أوبمعناه، فيستفاد من ذلك المبالغة فيما قصد من التشبيه على جميع وجوهه من مدح أو ذم أو ترغيب أو أكبر أو أصغر. وهذا القول ينسحب على جميع وجوه التشبيه، فإنّه لا يخلومن إفادة المبالغة في حال من الأحوال، وإلاّ لم يستحق أن يكونَ تشبيهاً، لأنّ إفادة المبالغة هي مقصده الأعظم، وبابه الأوسع». [2] ويقول علي العماري خلال حديثه عن أغراض التشبيه: «غير أن مبنى التشبيه على المبالغة. فينبغي أن يكونَ المشبه به في كلّ هذه الأغراض زائداً على المشبه في وجه الشبه». [3]، وفي ما يلي حديث يفيد المبالغة في التشبيه:

١- قال رسول الله (ص): «**مَن صَلَّى الفَجْرَ في جَمَاعَةٍ ثمّ قَعَدَ يَذْكُرُ الله تَعَالَى حَتَّى تَطْلُعَ الشَّمْسُ، ثمّ صَلَّى رَكْعَتَيْنِ كانَتْ لَهُ كَأجْرِحَجَّةٍ وعُمْرَةٍ** ». ثمّ قال (ص):«**تَامَّةٍ، تَامَّةٍ، تَامَّةٍ**». [4]

- المشبه هو أجر المصلّي بالصفات المذكورة في الحديث الشريف والمشبه به هو أجرُ الحاجّ والمعتمر. قوله (ص): «كَأجْرِ حَجَّةٍ» من باب إلحاق الناقص بالكامل مبالغةً في ترغيب المصلّي. أوشبّه استيفاء أجر المصلِّي تامّاً باستيفاء أجر الحاج تامّاً، وأمّا وصف الحجّة والعمرة بالتامّة فإشارة إلى المبالغة في تشويق المتلقي وترغيبه لإنجاز هذا العمل العبادي العظيم.

الأغراض الخاصة بالتشبيه

نتناول في هذا المبحث بعض الأغراض الخاصة التي ذكرها البلاغيون ضمن أغراض التشبيه، منها:

---

[1] - المبرد؛ **الكامل في اللغة والأدب**، ج٢، ص٧٩.

[2] - علي الجندي، **فن التشبيه**،ج١، ص٧٧-٧٨.

[3] - عبد الفتاح لاشين، **البيان في ضوء أساليب القرآن**،ص٤١.

[4] - الخطيب التبريزي، **مشكاة المصابيح**، ج١، ص٣٠٦.

بيان حال المشبه

قال السعد التفتازاني: «أي، بيان حال المشبه بأنه على أيِّ وصفٍ من الأوصافِ»[١]. يراد من بعض التشبيهات النبوية بيان حال المشبّه، كما في هذا الحديث الشريف:

١- قال رسول الله (ص): « **الْمُسْلِمُ أَخُوالْمُسْلِمِ لا يَظْلِمُهُ، ولا يَخْذُلُهُ، ولا يَحْقِرُهُ**».[٢]

- شبه النبي (ص) المسلم بالأخ للمسلم لينبّه على المساواة بين المسلمين عرباً كانوا أوغير عرب، وأن لا يرى أحدٌ لنفسه على أحدٍ من المسلمين فضلاً ومزيّةً، ويحب له ما يحب لنفسه، وتحقيره إيّاه مما ينافي هذه الحالة، ومراعاة هذه الشريطة أمر صعبٌ، لأنه ينبغي أن يسوّي بين السلطان وأدنى العوام، وبين الفقير والغني، وبين القوي والضعيف، والكبير والصغير.

تعظيم المشبه

وردت عدة أحاديث نبويّة كريمة، فيها تشبيهات قيّمة تهدف إلى تعظيم المشبّه ورفعه ومدحه والتنويه به، وهدف هذا التعظيم للمشبّه هوغرس القيم الفاضلة، وتأصيل المثل العليا في النفس البشرية. ومن الأحاديث التي ورد فيها تعظيم المشبه، ما يلي:

١- قال (ص) في صفة المتحابّين في الله: «**فَوالله إِنَّ وُجُوهَهُمْ لَنُورٌ، وإِنَّهُمْ لَعَلَى نُوْرٍ**».[٣]

- قول النبي(ص) « **وإِنَّهُمْ لَعَلَى نُوْرٍ** » هوتمثيل لمترلتهم ومحلّهم، مثّلها بما هو أعلى ما يجلس عليه في المجالس والمحافل، على أحسن الأوضاع وأشرفها، من جنس ما هو أبهى وأحسن ما يشاهد، ليدلّ على أنّ رتبتهم في الغاية القصوى من العلاء والشرف والبهاء.[٤] هذا إضافة إلى ما في الحديث الشريف من القسم الدّال على أنّ ذلك حقيقة، وليس تشبيهاً ساذجاً. ولا ننسى التشبيه في أوّل الحديث الشريف، حيث شبّه الرسول الأكرم (ص) وجوههم بالنور، وليست موصوفة بأنّ فيها نور، بل هي نفس النور.

---

[١] - شروح التخليص، **مختصر السعد**، ج٣، ص ٣٩٧.

[٢] - الخطيب التبريزي، **مشكاة المصابيح**، ج٣، ص١٣٨٥.

[٣] - المرجع نفسه،ج ٣، ص ١٣٩٦.

[٤] - الطيبـــي، **الكاشف عن حقائق السنن**، ج٣،ص٢٣٥.

تقبيح المشبه

إنّ أصول دعوة الأنبياء- عليهم الصلاة والسلام- هو الحثُّ على الخير والدعوة إليه، فإن من واجبهم ومنهجهم في دعوتهم التحذير من الشرّ والنهي عنه، سواء كان هذا الشرّ فكرة زائغة، أوخلقاً مريضاً، أوعملاً رديئاً، ونحوذلك... لذلك نجد رسولنا الأكرم (ص) وهو قدوة الأنام يهتمّ بهذا الجانب التربوي العظيم، ويبادر إليه بوسائل متعددة في مقدمتها تقبيح الشرّ بتصويره بأشنع الصور كي تنفر النفس منه فتهجره وتبادر إلى الخير. وقد كشفنا عن الصورة البيانية في الحديث النبوي التالي الذي رسم فيه المصطفى (ص) صورةً من التشبيه يراد من ورائها تقبيح المشبه والازدراء به، والتنفير عنه:

١- قال رسول الله (ص): «**إِنَّ اللهَ يَبْغُضُ البَلِيغَ مِنَ الرِّجَالِ، الذِي يَتَخَلَّلُ بِلِسَانِهِ كَمَا تَتَخَلَّلُ البَاقِرَةُ بِلِسَانِهَا**».[1]

- هذا الحديث يرسم صورة رائعة دقيقة لأولئك الذين اتخذوا من البيان وسيلة للتشدّق والتفاصح والسفسطة. شبّه النبي (ص) إدارة لسان المتشدّق حول الأسنان والفم حالَ التكلّم تفاصُحاً وتفاححاً للتكسّب، بما تفعل البقرة بلسانها، تديره وهي تلفّ به الكلأ لفّاً.

الإيناس

ويراد ببثّ الأنس والأمان في نفوس المخاطبين حتّى يسألوا عمّا بدا لهم، كما في الحديث التالي:

١- قال رسول الله (ص): «**إِنَّمَا أَنَا لَكمْ مِثْلُ الوالِدِ لِولَدِهِ أُعَلِّمُكُمْ: إِذَا أَتَيْتُمُ الغَائِطَ فَلاَ تَسْتَقْبِلُوا القِبْلَةَ ولا تَسْتَدْبِرُوهَا**».[2]

-قوله(ص): «إِنَّمَا أَنَا لَكمْ مِثْلُ الوالِدِ لِولَدِهِ »: هوبسطٌ للمخاطبين، وتأنيس لهم لئلاَّ يحتشموه، ولا يستحيوا عن مسألته فيما يعرض لهم من أمر دينهم كما لا يستحيي الولد عن مسألة الوالد في ما عنَّ وعرضَ له. وفي هذا بيان وجوب طاعة الآباء، وأنّ الواجب عليهم تأديب أولادهم، وتعليمهم ما يحتاجون إليه من أمر الدين.

---

[1] - الخطيب التبريزي، **مشكاة المصابيح**، ج٢،ص٢٣٥.

[2] - المرجع نفسه، ج١، ص١١٢.

الزّجر

قد يلابس بعض التشبيهات النبوية بعض الكلمات مثل (خرج) في الحديث الآتي، مما يضفي على التشبيه حالة من الزجر تؤثر في نفوس المخاطبين، كما نرى في الحديث التالي:

١- قال النبي (ص): « **إِذَا زَنَى العَبْدُ خَرَجَ مِنهُ الإِيْمَانُ، فَكان فَوْقَ رَأْسِهِ كَالظُّلَّةِ فَإِذَا خَرَجَ مِن ذٰلِكَ العَمَلَ عَادَ إِلَيْهِ الإِيْمَانُ** ». [١]

قال الطيبي: « إنّ الخروج والتظليل تمثيل، وإنه من باب التغليظ والتشديد في الوعيد. وتعييراً أوتنكيراً، لينتهي عما صنع، واعتباراً وزجراً للسامعين، وتنبيهاً على أنّ الزّنا من شِيَم أهل الكفر وأعمالهم، والجمع بينه وبين الإيمان كالجمع بين المتناقضين.» [٢]

– شبه الإيمان الذي خرج من الزاني بالظّلة، لا يرجع الإيمان إلى مكانه إلاّ بعدما ترك الزاني عمله تركاً لا رجعة فيه وتاب عنه.

التَّشَابُه

قال الخطيب القزويني: «فإن أريد مجرد الجمع بين شيئين في أمر، فالأحسن ترك التشبيه إلى الحكم بالتشابه، ليكون كل واحدٍ من الطرفين مشبّهاً ومشبّهاً به، احترازاً من ترجيح أحد المتساويين على الآخر». [٣]

نرى في ما يلي مثالاً من التشابه في الكلام النبوي الشريف:

١- عن جعفر بن أبي طالب (ع) في قصة رجوعه من أرض الحبشة، قال: فخرجنا حتّى أتينا المدينة، فتلقّاني رسول الله(ص) فاعتنقني. قال: «**مَا أَدْرِي: أَنَا بِفَتْحِ خَيْبَرَ أَفْرَحُ، أَمْ بِقُدُومِ جَعْفَرٍ؟**». [٤]

---

[١] – المصدر السابق،ج١،ص ٢٥.

[٢] – الطيبي، **الكاشف عن حقائق السنن**، ج٣،ص٣٦٨.

[٣] – الخطيب الفزويني، **الإيضاح**، ج٢، ص٣٦٣.

[٤] – الخطيب النبريزي، **مشكاة المصابيح**، ج٣،ص١٢٦.

- قوله: «أَنَا بِفَتْحِ خَيْبَرَ أَفْرَحُ، أَمْ بِقُدُومِ جَعْفَرٍ؟» هذا الأسلوب من باب العدول إلى التشابه من التشبيه. ففتح خيبر على يد أمير المؤمنين علي (ع) وقدوم جعفر متشابهان دون ترجيحٍ من جِهة فرَحِ النبي (ص) بهما ومن جهة كونهما عملين عظيمين لخدمة الإسلام.

صلة التشبيهات النبوية بالقرآن الكريم:

نحاول ربط بعض التشبيهات النبويّة ببعض الآيات القرآنيه، وذلك إذا كان التشبيه في الحديث النبوي الشريف يتطلّب إيضاحه الإلمام ببعض الآيات القرآنية، كما سيظهر من المثالين التاليين:

١- قال رسول الله (ص): «**مَثَلِي كَمَثَلِ رَجُلٍ اِسْتَوْقَدَ نَاراً. فَلمّا أَضَاءَتْ مَا حَوْلَهَا، جَعَلَ الفَرَاشُ وهذه الدَوابُ الَّتِي تَقَعَ فِي النَّارِ يَقَعْنَ فيهَا. وجَعَلَ يَحْجُزُهُنَّ، ويَغْلِبْنَهُ فَيَتَقَحَّمْنَ فيها، فَأَنَا آخِذٌ بِحَجْزِكُمْ عَنِ النَّارِ، وأَنْتُمْ تَقْحَمُونَ فيهَا**».[1]

قال الطّيبي:« واعلم أن تحقيق هذا التشبيه موقوف على معرفة معنى قوله:﴿ **تِلْكَ حُدُودُ اللّهِ فَلاَ تَعْتَدُوهَا ومَن يَتَعَدَّ حُدُودَ اللّهِ فَأُوْلَئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ**﴾[2]. وذلك أن حدود الله هي محارمه ونواهيه كما قيل: «**أَلا وإِنّ حِمَى اللهِ مَحَارِمُهُ**»[3] ورأس المحارم حبّ الدنيا وزينتها، واستيقاء لذاتها وشهواتها، شبّه (ص) إظهاره تلك الحدود ببياناته الشافية الكافية من الكتاب والسنة باستيقاء الرجال النار، وشبّه فشوذلك في مشارق الأرض ومغاربها بإضاءة تلك النار ما حول المستوقد. وشبّه الناس وعدم مبالاتهم بذلك البيان والكشف، وتعديهم حدودَ الله، وحرصهم على استيفاء تلك اللّذات والشّهوات ومنَع (ص) إيّاهم عنه بأخذ حجزهم بالفراش التي يقتحمن في النار، وتغلبن المستوقد على دفعه إيّاها الاقتحام، وكما أنّ المستوقد كان غرضه من فعله انتفاع الخلق به من الاهتداء والاستدفاء وغير ذلك، والفراش لجهلها جعلته سبباً لهلاكها، كذلك كان القصد بتلك البيانات هواهتداء الأمة واحتماؤها عمّا هوسبب هلاكهم، وهم مع ذلك لجهلهم جعلوها موجبة لترديهم».[4]

[1] - المصدر السابق،ج١ ص ٥٣.

[2] - البقرة: ٢٢٩.

[3] - الخطيب التبريزي، **مشكاة المصابيح**، ج٢، ص٨٤٣.

[4] - الطيبـــي، **الكاشف عن حقائق السنن**، ج ٢،ص٦١٤-٦١٥.

- إن الإنسان حين يقرأ الحديث المتقدم يتذكر قوله تعالى: ﴿**مَثَلُهُمْ كَمَثَلِ الَّذِي اسْتَوْقَدَ نَاراً فَلَمَّا أَضَاءتْ مَا حَوْلَهُ ذَهَبَ اللّهُ بِنُورِهِمْ وَتَرَكَهُمْ فِي ظُلُمَاتٍ لاَّ يُبْصِرُونَ** ﴾[1] لوجود تشابه لفظي ظاهريّ بين القسم الأول من العبارتين، هذا الأمر إنّما يبدو لأوّل وهلة. لكنّ الحقيقة أنّ هناك فرقاً كبيراً بين التشبيهين؛ لأنّ النار في الآية الكريمة أطفأها الله تعالى لتحصل ظلمة مضاعفة أشدّ من الظلام السابق. فالغرض من هذا التشبيه بيان مقدار شدّة هذه الظلمة التي أحاطت بذلك الذي استوقد تلك النّار. أمّا النّار التي في الحديث الشريف فلم يطفئها الله تعالى بل هي مستمرة فالغرض هو أنّ هذه النار هي نار الهداية. لكنّ الجهلاء استخدموها وسيلة لهلاكهم.

٢- قال (ص) يصف بئر ذروان التي وضع له فيها لبيد بن الصم اليهودي السحرَ: «**هذه البِئْرُ الَّتِي أُرِيتُهَا وكأنّ مَاءَهَا نُقَاعَةُ الحِنَّاءِ وكأنَّ نَخْلَهَا رُؤُوْسُ الشَّيَاطِينِ**».[2]

قال التوربشتي: أراد بالنخل طلعَ النَّخلِ وإنّما أضافه إلى البئر، لأنّه كان مدفوناً فيها، وأمّا تشبيه ذلك برؤوس الشياطين، فلِمَا صادفوها عليه من الوحشة والنفرة وقبح المنظر، وكانت العرب تعدّ صور الشياطين من أقبح المناظر ذهاباً في الصورة إلى ما يقتضيه المعنى.»[3]

- وأيّاً ما كان فإنّ الإتيان بهذا المنظر في الحديث مسبوق بنصّ القرآن الكريم في التمثيل، قال سبحانه تعالى: ﴿**طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُؤُوسُ الشَّيَاطِينِ**﴾[4]. ولا شك أنّ التقبيح واضح في هذا الحديث الشريف.

[1] - البقرة: ١٧.

[2] - الخطيب النبريزي، **مشكاة المصابيح**، ج٣، صص١٦١٥-١٦٥٢.

[3] - على الفاري، **مرقاة المفاتيح شرح مشكاة المصابيح**، ج١١، ص ١٨٣.

[4] - الصافات:٦٥.

الخاتمة:

بحثنا في هذه المقالة عن مكانة التشبيه عند أفصح من نطق بالضاد، واتضحت مكانته العالية عنده (ص) وعلمنا أن النبي (ص) كان يستخدم هذا الفن البلاغي لتقريب المعانى المعقولة إلى إدراك السامعين وكثير من كلامه المأثور يحتوي على صور التشبيه خاصة التشبيه البليغ الذي احتل مكانة مرموقة في البيان النبوي. وعلة هذا الأمر ترجع إلى الدور البليغ لهذا النوع من التشبيه في نقل المعنى وقدرته على تقريب المعنى إلى أذهان المخاطبين. والشيء الملفت للانتباه هوسهولة ورقة لغة التشبيه عنده (ص) بحيث يمكن استخراج وجه الشبه في أكثر التشبيهات النبوية. والعلة في هذا الأمر ترجع إلى أنه (ص) أراد نقل المعنى متلازما مع شيء من التشبيه ليحلّ في ذهن الناس ولهذا نراه (ص) يتجنب عن خلق الصور الغامضة والمعقدة. وقد ذكرنا في نهاية المقالة صلة التشبيهات النبوية بالآيات القرآنية ووجدنا أن كلامه (ص) كان يتأثر بالقرآن أكثر التأثير.

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

١-ابن الأثير، ضياء الدين؛ **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ت: د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، د.ت.

٢-ابن الأثير،مجد الدين المبارك بن محمد الجرزي؛ **جامع الأصول في أحاديث الرسول**،ت: عبدالقادر الأرناؤوط، الطبعة الثانية، بيروت، دار الفكر،، ١٤٠٣هـ .

٣-ابن كثير؛ **البداية والنهاية**،الطبعة الثالثة،بيروت، لبنان،دارالكتب، ١٩٩٥م.

٤-أبوموسى، محمد حسنين؛ **البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري وأثرها في الدراسات البلاغية**، دار الفكر العربي، د.ت.

٥-الجرجاني، عبد القاهر؛ **أسرار البلاغة**، ت: ه. ريتر، الطبعة الثالثة، بيروت، دار المسيرة،١٤٠٣ه.

٦-ــــــــــــ؛ **دلائل الإعجاز**، ت: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، ١٣٩٨ ه.

٧-الجندي، علي؛ **فن التشبيه**، الطبعة الثانية، مكتبة الأنجلو المصرية،، ١٣٨٦ هـ.

٨-الجوهري، إسماعيل بن حماد؛ **الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية**، ت: أحمد بن الغفور عطار، الطبعة الثانية، ١٤٠٢ هـ.

٩-الخطيب التبريزي، محمد بن عبدالله؛ **مشكاة المصابيح**، ت: محمدناصر الدين الألباني، الطبعة الثالثة، المكتب الإسلامي، ١٤٠٥ هـ.

١٠-الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن عبدالرحمن؛ **الإيضاح في علوم البلاغة**، ت: د. عبدالمنعم خفاجي،الطبعة الخامسة، دارالكتاب اللبناني،١٤٠٣هـ.

١١-ـــــــــــــ؛**التخليص في علوم البلاغة**،ت: عبدالرحمن البرقوقي،دارالفكرالعربي، د.ت.

١٢-الرازي، فخر الدين ؛**نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز**، ت: د. إبراهيم السامرائي، ود. محمد بركات حمدي أبوعلى، الأردن، دار الفكر للنشروالتوزيع عمان، ١٩٨٥ م.

١٣-الراغب الإصفهاني، الحسين بن محمد؛ **المفردات في غريب القرآن**، ت: محمد سيد الكيلاني، مكة، دارالباز، د.ت.

١٤-الزمخشري، جار الله محمود بن عمر؛ **أساس البلاغة**، ت: عبدالرحيم محمود، بيروت، دار المعرفة، ١٤٠٢هـ.

١٥-ـــــــــــ، **الفائق في غريب الحديث**، ت: على محمد البحاوي، محمد أبوالفضل إبراهيم، الطبعة الثانية،نشر عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٩٧١م.

١٦-ـــــــــــ؛ **الكشاف عن حقائق غوامض التنـزل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، ت: مصطفى حسين أحمد، بيروت، دارالكتاب العربي، ١٤٠٦ هـ.

١٧-السكاكي، أبويعقوب يوسف بن أبي بكر محمد؛ ***مفتاح العلوم***، المكتبة العلمية الجديدة، بيروت، د.ت.

١٨-**شروح التخليص**، للتفتازاني، والمغربي، والسبكي، والقزويني، والدسوقي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، بمصر، د.ت.

١٩- الشريف الرضي،محمد بن حسين؛ **المجازات النبوية**، ت: طه عبد الرؤوف سعد، الطبعة الأخيرة، مصر، شركة مصطفى البابي الحلبي، ١٣٩١ هـ.

٢٠- النووي؛ **صحيح مسلم**،الطبعة الثالثة،بيروت، المكتبة العصرية،١٩٨٦م.

٢١- الطيبي، حسين بن علي؛ **شرح الطِّيْبِيّ على مشكاة المصابيح المسمّى بالكاشف عن حقائق السنن**، تحقيق عبدالحميد هنداوي، الطبعة الثانية، مكتبة نـــزارمصطفى الباز، مكة المكرمة، ١٤٢٥هـ.

٢٢- العماري، علي، **البيان**، مكتبة الجامعة الأزهرية، د.ت.

٢٣- فاضلي،محمد، **دراسة ونقد في مسائل بلاغية هامة**،جامعة فردوسی مشهد،١٣٧٦هـ.ش.

٢٤- القاري،علي بن سلطان محمد، *مرقاة المفاتيح شرح مشكاة المصابيح*، باكستان،المكتبة الإمدادية، ١٣٩ هـ.

٢٥- لاشين، عبد الفتاح؛ ***البيان في ضوء أساليب القرآن***،الطبعة الأولى،دار المعارف، ١٩٨٤م.

٢٦- المبرد، أبوالعباس محمد بن يزيد؛ **الكامل في اللغة والأدب**، بيروت، مكتبة المعارف، د.ت.

٢٧- النويري، شهاب الدين أحمد بن عبدالوهاب؛ **نهاية الأرب في فنون الأدب**،ج٨،الطبعة الثانية،مصر،دار الكتب المصرية، ١٩٧٦م.

التقاطب المكانيّ في قصائد محمود درويش الحديثة

الدكتورة رقية رستم بور ملكي *

فاطمة شيرزاده **

الملخّص

لعلّ المكان من المكوّنات الهامّة في النص الشعري في الأدب العربي المعاصر، خاصّة في القصائد الفلسطينية، ذلك أنّ المكان الفلسطيني لدى الشعراء الفلسطينيين يساوي حياتهم وهويتهم واحتلال وطنهم يعني اللاهوية.

ولا نقصد من المكان، مجرد المكان الجغرافي، بل يتحول المكان إلى عبءٍ يتحمل دلالات نفسية واجتماعية وتاريخية، فالأمر لا يتعلق بوصف المكان وصفاً خارجياً، بل يقدّم فضاءً للاحتمالات والدلالات والتخيلات.

ومن الشعراء المهتمين بالمكان، محمود درويش الذي قد دخل في عالم القصيدة في بداية الستينيات، إذ انعكس المكان في تجربته الشعرية وصار المكان في معظم قصائده مؤشراً تدور فيه أحداث النص.

وقد اهتم درويش بالمكان اهتماماً بالغاً، حيث احتل (المكان) - بأقسامه المختلفة — حيّزاً كبيراً في نصوص درويش الشعرية الجديدة. ويمكن أن نعالجه في إطار ثنائية الوطن / المنفى، الـــ (هنا) / الـــ (هناك)، الانقطاع/ الاتصال، ثنائية العربي / الغربي؛ وفي هذه النصوص يعالج الأماكن أحيانا معالجة واقعية وأحيانا رمزية.

يهدف هذا البحث إلى إلقاء إطلالة عامة على صورة المكان عند درويش وبيان دلالته ضمن مفهوم التقاطب على أساس أعماله الشعرية الحديثة ومنها: (سرير الغريبة (١٩٩٩م)،جدارية

---

* – أستاذة مساعدة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الزهراء، طهران، إيران. rostampour2020@yahoo.com

** طالبة الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الزهراء، طهران، إيران

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١٠/١٢= ٢٠١٢/٠١/٠٢ تاريخ القبول: ١٣٩١/٠٢/١٥ = ٢٠١٢/٠٥/٠٤

(١٩٩٩م)، حالة حصار(٢٠٠٢م)،لاتعتذر عما فعلت (٢٠٠٤) وكزهر اللوز أو أبعد (٢٠٠٥م))، حيث إنّ الباحث لم يجد أيّ دراسة في موضوع المكان في آثار درويش الحديثة، خاصّة أنّه قد أنشد هذه القصائد في سنواته الأخيرة من عمره.

وقد تجلّت ذات الشاعر وخياله ضمن معالجة هذه الأماكن لكون المكان عنصراً أساسياً متجذّراً في شعره منذ البداية وحتى اللحظات الأخيرة من حياته ومن أهم مكونات شعريته ففيه يتمثل رؤيته وتفسيره للحياة.

كلمات مفتاحية: المكان، محمود درويش، الشعر الفلسطيني المعاصر، التقاطب.

المقدمة

التقاطب أو الثنائيات أداة يستخدمها الباحثون لدراسة المكان في النصوص ولها دور كبير في إيضاح الأمكنة وتبيين رؤية الشاعر تجاه هذه الأماكن.

وإذا أردنا أن نتحدّث عن محمود درويش وعلاقته بالمكان، فلا بدّ من دراسة حياته حتّى نلمس هذه العلاقة عبر نوعيّة عيشته؛ فقد يتعلّق هذا الشاعر بالمكان منذ صغر سنّه، إذ نفي مع عائلته من البروة – مسقط رأسه - كان في السادسة من عمره عندما تعرّضت القرية إلى التدميرعلى أيدي الصهاينة. ودخل محمود درويش السجون الإسرائيلية بين عامي ١٩٦١م – ١٩٦٩م خمس مرّات ليكفّ عن إنشاد القصائد ضد الصهيونية وفي كل مرة خرج درويش من السجن كان أشدّ صلابة وتحديا للسلطة الصهيونيةً.

نظرا لاهتمام محمود درويش بالمكان وحسن توظِيفه للمكان في نصه الشعري وعدم دراسة آثار درويش الحديثة خاصة في مجال الأمكنة تحاول هذه الدراسة أن تلقي ضوءً عاما على تجليات المكان في شعره بين عامي (١٩٩٩م – ٢٠٠٥م)، إضافة إلى أنّ نصوص درويش الشعرية الأخيرة (سرير الغريبة (١٩٩٩م)، جدارية (١٩٩٩م)، حالة حصار(٢٠٠٢م)، لاتعتذر عما فعلت

(٢٠٠٤) وكزهر اللوز أو أبعد (٢٠٠٥م)) تعدّ من أجمل آثاره الشّعرية بما أنّ الشاعر قد انتقل فيها من شعر السياسة إلى سياسة الشّعر بمعنى أنّه قد تطرّق إلى جماليات الشّعر أكثر[1].

و محاور البحث حسب ما يلي:

- دراسة مفهوم المكان الأدبي (المكان كعنصر في النص الأدبي).
- إيضاح مفهوم التقاطب كأداة مركزية لدراسة النصوص درويش الشعرية.
- تناول أقسام الثنائيات بشكل موجز في أشعار درويش ومنها: ثنائية الوطن/ المنفى، ثنائية هنا/ هناك، الإنقطاع / الإتصال وثنائية العربي / الغربي.

إنّ البحث لا يدعي أنه يتطرق الى كل جوانب الموضوع وهذا أمر يتطلب دراسات متعددة.

١.أهمّية البحث والهدف منه

تأتي أهمّية البحث من أنّه يبحث في موضوع المكان في قصائد شاعرٍ قد نفي من مسقط رأسه وبما أنّ درويش قدعاش معظم حياته كمنفي خارجاً عن فلسطين، فإنه يبدو أنّ احتلال وطنه قد أثّر بشكلٍ مباشر على قصائده، حيث إنّ مضامينه الشعريّة محفوفة بالمفردات التي تدلّ على المكان.

أما الهدف من البحث فهو دراسة المكان ضمن مفهوم «التقاطب»، ذلك أنّ الشاعر المذكور قد وظّف المكان في كثير من نصوصه الشعريّة، ولما كان المكان الذي يهمّنا في النصوص الشعريّة، ليس هو المكان الواقعي بأبعاده المحددة وبمقاييسه الموضوعيّة المتعارف عليها؛ بل المكان المصوّر من قبل الشاعر فقد ركّزنا على التقاطبات التي قد وظّفه الشاعر في قصائده وقد أوجزنا هذه التقاطبات في:ثنائيّةالوطن/ المنفى، ثنائيّة هنا/ هناك، ثنائيّة الإنقطاع/ الإتّصال، ثنائيّة الغربي/ العربي.

٢.منهج البحث

يقوم البحث على المنهج الوصفي لإيضاح مفهوم المكان مستهدياً بالرؤية التحليلية في قصائد محمود درويش للوصول إلى الرؤية التي تبيّن موقف الشاعر المذكور من المكان ضمن مفهوم الثنائيّات.

٣. ضرورة البحث

بما أنّ المكان عنصر من عناصر النص الأصلية وله دور هام في تحليل النصوص الأدبية وقد

[1] - صلاح بوسريف، «شاعر التعدد الحداثي»، **الآداب**، ص ١١٥.

أصبح جزء من الدراسات الحديثة، إذا وجَهنا اهتمامنا إلى معالجة المكان في النصوص الشعرية.

ونظراً لأهمية المكان في نصوص درويش الحديثة قد ركّزنا عليه مستهدفين إيضاح مكانة هذا العنصر في نصوص محمود درويش كشاعر منفي عن وطنه.

٤ .الدراسات المسبقة

ومن الدراسات المسبقة التي عالجت موضوع المكان، يمكن الإشارة إلى كتاب «جماليات المكان» لغاستون باشلار وهذا الكتاب قد اهتمّ بالمكان من حيث المكان الأليف وغير الأليف وبما أن هذا الكتاب أوّل خطوة في مجال دراسة المكان فالموضوع لم يتطرق إليه الكاتب من الزوايا المختلفة. وكتاب «بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري» لفتحية كحلوش الباحثة الجزائرية وهذا الكتاب قد درس المكان في بعض قصائد عزالدين المناصرة وسعدي يوسف ضمن تناول المكان نظرياً. ومقالة «ذاكرة المكان وتجلياتها في الشعر الفلسطيني المعاصر» لإبراهيم نمر موسى في مجلة عالم الفكروهي نظرة عامة إلى المكان في قصائد الشعراء الفلسطينيين دون أن يوسع الموضوع.

المدخل العام

نظراً لأهمية المكان في حياة الانسان خاصّة بعد دخوله في الآثار الأدبية ومنها الشعر، فسوف نتطرق إلى مفهوم المكان والتقاطب كما يلي في التالي:

مفهوم المكان

ينجذب الإنسان نحو الأمكنة المختلفة ولها دور هامّ في حياة الإنسان فمعايشة المكان أمرٌ ضروريّ لكلّ فردٍ في حياته؛ حيث إنّ الكون قد أحيط بالمكان، فعندما يعايش المرء مكاناً جميلاً تبقى في ذهنه ذكريات جميلة من ذاك المكان فيميل إليه ويشعر فيه نوعاً من الطمأنينة والحماية والعكس أيضاً صحيح، فسلسلة الإحباطات التي يعانيها المرء في مكانٍ ما تجعل من ذاك المكان مكاناً عدوانياً لا يستطيع الإنسان أن يبقى فيه وهكذا يتخذ الإنسان دائماً أمام الأمكنة موقفاً إيجابياً أو سلبياً وبناءً على هذا تندرج جميع الأمكنة ضمن هذا التقاطب الأساسي – سيأتي إيضاحه

في أثناء المقالة – وهناك تقاطبات فرعية تتفرّع عنه فيما بعد[١].

وعندما نتحدّث عن المكان في النص الشعري فإننا نشير إلى مؤشرٍ في النّص؛ لأنه مرآة ينعكس على سطحها البعد النفسي والبعد الاجتماعي للمكان، إذ إننا نعرف أن الحديث عن المكان لا يقتصر على المكان الحقيقي أي المكان الجغرافي الذي تدور فيه الأحداث وموضوع الدراسات الفيزيائية وله أطر وأبعاد ويظهر من خلال «وصف أبعاده الخارجية بدقة بصرية وحياد»[٢]، بل «يظل المكان حالتين: حالة جغرافية وذلك ما لم يعن به كثيراً والحالة الأخرى نفسية بمعنى أن النص يرتبط بالمكان طلباً للانسجام بين المكان والوظيفة الفنية وبينهما وبين الوظيفة الإيصالية»[٣].

ومن هنا يتعلق المكان بالوجود الإنساني علاقة تامة فيتحول المكان في النص الشعري من مجرد مكان جغرافي الى عبءٍ يتحمل دلالات نفسية واجتماعية وتاريخية. فالأمر لا يتعلق بوصف المكان وصفاًخارجياً، بل يقدّم فضاءً للاحتمالات والدلالات والتخيلات. فديناميكية المكان تمهّد ذهن القارئ أن يعيش عبر النص المقروء مكانه الخاص وعلى ذلك يختلف توظيف الأمكنة الجغرافية في النصوص الشعرية «على الأصعدة النفسية والاجتماعية والأيدئولوجية»[٤] ويمكننا القول بأن «ثمة مكاناً نفسياً ومثالياً الأول ندركه بحواسنا لاينفصل عن الجسم الممكن أما الثاني – مثالياً – فندركه بعقولنا وهو مكان رياضي مجرد ومطلق وهو وحده مجانس ومتصل وبعبارة أخرى فالمكان المثالي حقيقي لدينا أما النفسي فهو المكان الفني وهو خيال المبدع»[٥].

والشاعر محمود درويش قد اهتم بالمكان اهتماماً تاماً. فالمكانعنصر أساسي متجذّر في شعره منذالبداية وحتىاللحظات الأخيرة من حياته ومن أهم مكونات شعريته. ففيه يتمثل رؤيته وتفسيره للحياة إذ إنّ الاقتلاع من الأرض ونفي أهلها منها قد شكّل البؤرة الأساسية في حياة الشاعر، ومن

[١]- فتحية كحلوش، **بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري**، ص ١٢١.

[٢]- غالب هلسا، « المكان في الرواية العربية »، **الآداب**، ص ٧٥.

[٣]- عبدالإله الصائغ، **دلالة المكان في قصيدة النثر**، ص ٧١.

[٤]- عبدالمنعم زكريا القاضي، **البنية السردية في الرواية**، ص ١٤٥.

[٥]- حسن محمد الربابعة، **المكان ظاهرة في ديوان أغنيات للوطن**، ص١٢.

هذا المنطلق أن الأمكنة التي يعيشها درويش لاتبقى جامدة ولايكتفي بالإطار الهندسي المحدد بل هي أمكنة خالدة في الخيال وتجسّد حالة المبدع النفسية وبالتالي تقدم صورة أدبية من خلال اللغة فالقصد من توظيف المكان في النص الأدبي هو كيفية الخلق الحسي للصورة الشعرية إلى جانب ترسيم جمال الأشياء فيتحوّل المكان من قطعة جغرافية إلى حيّز لظهور ذات الشاعر[1].

التقاطب

التقاطب أو الثنائيات بمعنى «زوجان، ويقال ثنائي على كلّ ما يكون ذا حدّين أو طرفين أو وترين، وتقال ثنائية الحد (Binarism)، على كل أسلوب تحليلي يحصر علاقات الوحدات بعلاقةٍ ذات حدّين»[2]وهو«مجموعة من الأشياء المتجانسة يقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المكانية المعتادة»[3]وهوأداة منهجية تستند إليها الدراسات المكانية ومن أسمائه الأخرى هي «الجدلية المكانية»[4] التي قد وظّفها صبري حافظ في مقالة «الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية»، فالتقاطب / الثنائيات تقنيةٌ أثبتت أهميتها في الكشف عن دلالة الكثير من الأعمال الأدبية التي تعالج المكان ويعدّ الأداة الرئيسة للكشف عن العلاقات التي تحكم الأمكنة وعناصرها.

ومن هذا المنطلق، قد اعتمد هذا البحث على تقنية التقاطب بين الأمكنة كأداة مركزية في البحث للكشف عن دلالات هذه الأمكنة المستخدمة في قصائد محمود درويش؛ ذلك أن معظم الأماكن التي قد وظّفها درويش في قصائده هي من الأمكنة التي يستوعبها التقاطب ويمكن دراستها ضمن هذا المفهوم دراسة شاملة.

لعلّ أوّل من قام بدراسة جماليات المكان في شكل الثنائيات/ التقاطب هوغاستون باشلار[5] فانّه عالج الموضوع في شكل الثّنائيات فتحدّث عن البيت باعتباره المكان الأوّل وباعتباره يعارض

---

[1]- ابراهيم نمر موسى، « ذاكرة المكان وتجلياتها في الشعر الفلسطيني المعاصر»، **عالم الفكر**، ص ٧٣.

[2]- أحمد خليل خليل، **معجم المصطلحات اللغوية**، ص ٧١.

[3]- صالح ولعة، **المكان ودلالته في رواية مدن الملح**، ص ٦٦.

[4]- صبري حافظ، « الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية »، **فصول**، ص ١٦٩.

[5]- يعدّ غاستون باشلار (١٨٨٤ – ١٩٦٢) واحداً من أهم الفلاسفة الفرنسيين وربما تكمن ميزة باشلار الرئيسة وجاذبية فكره في امتلاكـــه ذهناً حـــراً لا تقيده أي من المواصفات سواء في اختيار موضوعاته أم في معالجاته.فبعد أن

«اللابيت» وفي هذا التعارض يبرزالبيت كحامٍ للأحلام والذكريات، حيث يشكّل صدرالبيت موطن الدفء حتى أشدّ البيوت بؤساً يبدو جميلاً وممتعاً طالما يمنح ألفة ما[١].

ولكن تطوّرهذا المفهوم شيئاً فشيئاً عند النّقاد وأهمّ عملٍ في هذا المنحى بعد باشلار هو ما قام به بعض النّقاد الغربيين مستفيداً من المفاهيم التي شكّلت النسق المرجعي للفضاء في النّص، وقد توصّلوا إلى إقامة البناء النظري الذي تستند إليه التقاطبات المكانية في اشتغالها داخل النّص وذلك عن طريق إرجاعها إلى أصولها المفهومية الأولى. وهكذا ميّز بين التقاطبات التي تعود إلى مفهوم الأبعاد الفيزيقية الثلاثية مثل التعارض بين اليسار واليمين، بين الأعلى والأسفل وبين الأمام والخلف، كما أبرز تلك التقاطبات المشتقة من مفاهيم المسافة والإتساع والحجم التي ستشكل ثنائيات ضدية من نوع (محدود / لا محدود) وتلك المستمدّة من مفهوم الشكل (دائرة / مستقيم) أو من مفهوم الإتصال (منفتح / منغلق)، أو مفهوم الإستمرار (الإستمرار / الإنقطاع) أو مفهوم العدد (تعدد /واحد)، أو من مفهوم الإضاءة (مضاء / مظلم)، وغير ذلك من التقاطبات ذات الآليات المعقّدة التي لا تلغي بعضها البعض، وإنّما تتكامل فيما بينها لكى تقدّم المفاهيم العامة التي تساعدنا على فهم كيفية تنظيم واشتغال المادّة المكانية في النص[٢].

وعلى هذا الأساس، نستطيع أن نقول في مفهوم التّقاطب إنّه أداة من أدوات رئيسية لدراسة المكان وهو لفظٌ قد اتّسع معناه بيد النقاد وتطور شيئا فشيئاً بعد مضي سنوات ولتجربة الشاعر في نوعية إلقاء هذا المفهوم ضمن آثاره، دورٌ كبير.

ثنائيّة الوطن / المنفى

يحتلّ الوطن في الشعر العربي المعاصر دوراً مركزياً خاصّة بالنّسبة إلى الشعراء الذين تعرّضوا للنفي. وقد أصبحت الأرض جغرافياً ونفسياً محور الصراع ومحوراً مهماً من محاور الكون؛ تتّخذ

اهتم بفلسفة العلوم في الجزء الأول من حياته نراه يتحول إلى دراسة التخيل الشاعري وفلسفة الجمال والفن والرؤى، هو الف (جماليات المكان)عام ١٩٥٧.

[١]- غاستون باشلار، **جماليات المكان**، ص ٢٣.

[٢]- صالح ولعة، **المكان ودلالته في رواية مدن الملح**، صص ٤٦ – ٤٧.

لنفسها في قصائد الشعراء الفلسطينيين صوراً شتّى تتماهى مع مدن العالم وهي من أهمّ القضايا التي أقلقت الفلسطيني وهو يشكل جوهر القضية الوطنية في حياة الفلسطينيين [١] ومن ثمّ أعاد الشّعراء الفلسطينيون صياغة الأماكن والعالم وفق رؤية جديدة وتجاوزوا المساحة الجغرافية المجردة للأماكن إلى صورٍ مثالية وإنسانية وإرتبطت وجدانيّاً وجعلها الشعراء دافعاً للحركة والحياة فنقلوا أحاديثها وتاريخها عبر أشعارهم فكان ذلك تعويضاً نفسياً لإفتقادهم فلسطين، النواة الطبيعية، ومدنها وقراها وشوارعها باعتبارها مكاناً واقعيّاً وشعريّاً، ينفتح على العالم و«جعلت — هذه النواة – النص الشعري مشبعاً بكيانية مكانية متحركة غير معزولة عن البشر وجعلت المكان إيقاعاً شاملاً يتسلل إلى خلايا النص، بل يصبح الخلية الأساسية فيه بعيداً عن الانبهار السياحي»[٢].

وانطلاقاً من ذلك فإن ثنائية الوطن / المنفى هي التقاطب المكاني الرئيسي الذي يميز أشعار الشاعر الفلسطيني، لأنّ الشاعر قد افتقد وطنه على الصعيد الواقعي لكنه يعيش معه في داخله. وفي ذاكرة الشاعر وتنشط حركة الخيال وتظهر مستويات متعددة للحلم والذاكرة و«يتمتع الوطن بحياة مستمرة في أعماق الشاعر وفي خياله حتى إنه يبصره في كل الصور، في المنفى، سواءً تلك المشاهد المشابهة لبعض أحيازه وأشيائه أو تلك التي تناقضها»[٣].

فالمكان بمعنى الوطن خاصّةً قد أصبح جزءً من التجربة الحياتية للشاعر فالشاعر يقرأ أسرار الأمكنة وتاريخ وطنه الماضي والحاضر والمستقبل ويدمجه في دم النص ويجعله ينصهر في قصيدته ونصّه وبذلك يتحول المكان إلى خلقٍ جديدٍ يحمل صفات جديدة[٤].

إنّ المكان عند محمود درويش يتّصل أكثر بالوطن لأنّ هجرته قسراً من فلسطين مزّقت أوصاله الأسرية والمكانية لكنّه، رغم هجرة الجسد ونفيه، بقيت روحه الفلسطينية لم تفارق حدود الوطن وتحلم بالعودة وتعمل من أجل تحقيق هذا الحلم، وهذا ما يؤكده محمود درويش بقوله:

---

[١] – خالد علي مصطفى، **الشعر الفلسطيني الحديث**، ص ٣٠٢.

[٢] – إبراهيم نمر موسى، « ذاكرة المكان وتجلياتها في الشعر الفلسطيني المعاصر»، **عالم الفكر**، ص ٦٥.

[٣] – فتحية كحلوش، **بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري**، ص ١٤٧.

[٤] – إبراهيم نمر موسى، « ذاكرة المكان وتجلياتها في الشعر الفلسطيني المعاصر»، **عالم الفكر**، ص ٦٥.

«الفرق بين الفردوس المفقود بالمعنى المطلق، وبين الفردوس المفقود بالمعنى الفلسطيني، هو خلق حالة الحنين والانتماء النفسي والشرعي من الصراع، مادام الصراع قائماً، فإنّ الفردوس لا يكون مفقوداً بل يكون محتلاً وقابلاً للاستعادة»[١].

وهكذا تكون «الخيمة والمنفى» لهما دلالتان رمزيتان تحتويان على أبعاد مأساوية وعذاب مقيم يمارس العذاب في داخل الشاعر حيث إنّ معظم قصائد محمود درويش موضوع الدراسة قد كتبها خارج الوطن يقول: **كنت أحسب أنّ المكان يعرّف / بالأمهات ورائحة المريمية**•. **لا، أحد / قال لي: إنّ هذا المكان يسمّى بلاداً / وإنّ وراء البلاد حدوداً وأنّ وراء / الحدود مكاناً يسمّى شتاتاً ومنفى/ لنا...**[٢]

أو يقول: **سألناه: من أين جئت؟ / فقال: من اللامكان، فكلّ مكانٍ / بعيدٍ عن الله أو أرضه هو منفى**[٣].

وبناءً على هذا يعبّر الشاعر عن المنفى تعبيراً واضحاً حيث أنّه يسمّى كلّ بلاد دون وطنه منفى، ويتجلّى التقاطب المكاني في القطعتين المذكورتين بالإشارة إلى لفظة «الوطن» أو «البلاد»، مقابلة بلفظة «المنفى» المعذّبة كما نشاهد في قصيدة « الآن... في المنفى» من ديوان «كزهر اللوز أو أبعد»:

الآن في المنفى... نعم في البيت / في الستين من عمرٍ سريع / يوقدون الشمع لك / فافرح بأقصى ما استطعت من الهدوء / لأن موتاً طائشاً ضلّ الطريق إليك / من فرط الزحام... وأجّلك[٤] قد وظّف درويش لفظة البيت في المقطع المذكور قائلاً: إن المنفى هو بيته وقد ورد في معنى هذه اللفظة: «أنّ البيت في المدينة العربية أقلّ حجماً من الدار. البيت والمبيت والمبات في

[١]- فتحية كحلوش، **بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري**، ص ٧٦.

• مريم: اسم وردة

[٢]- محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص ١٥٧.

[٣]- المرجع نفسه، ص ١٦٧.

[٤]- محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص ١٧.

اللغة، معناه واحد وهو المكان الذي يقيم فيه المرء في الليل وإن لم ينم فيه. ولهذا دلالته الكبيرة في التفريق بين الدار والبيت. فالدار هي مكانٌ للإقامة والنوم والسمر، بينما البيت هو للإقامة ليلاً فقط، ومن هنا كان أصغر حجماً من الدار وأقلّ مقداراً من الناحية المعمارية والإجتماعية»[١]. ولذلك «نجد الأديب يحاول قدر الإمكان أن يضفي عليه بعض الخصائص الإنسانية بما يخلق فيه من حركة بين ساكنيه، وتفاعلهم بما حولهم من ظواهر مادية مختلفة مثل أثاث البيت»[٢].

فقد درويش البيت الذي من خصائصه الشعور بالطمأنية والإستقرار فيه، ونقل إلى منفى كأنّه شبحٌ قد استوعب حياته وعمره وقد عاش طيلة عمره في المنفى الذي تبدّل إلى بيته ومكانه الأم وقد انتهى الأمر بدرويش إلى اليأس وكاشفا عن أبعاد الأزمة النفسية وخبايا الذات حتى أنّ معاناة الغربة النفسية والجسدية أثّرت على أسلوب شعره وأعطته طابع الحزن لأنه خسر عمره بالعيشة في المنفى وكأنّ الشاعر ينتظر موته، فالموت هو الذي يستطيع أن يخلصه من هذا الحزن، «فقد وظّف الشاعر مفارقة جارحة تؤطر الأبيات وتتحلق حولها الدلالات بأبعادها الدرامية والدينامية المتحركة حيث يصور كثرة الأموات الفلسطينيين في المنفى أو التشرد دائم وتتشابه أحزان الفلسطينيين تشابه الموتى في غربة نفسية – وجودية فيصرح على كراهيته وكراهية كلّ الأحرار من المنفى».[٣]

إذن فاقتلاع درويش من أرضه هو السبب الأساسي في شعوره بالضياع وعدم الحياة في أرجاء العالم خارج وطنه؛ كأن الحياة ضالّة درويش المنشودة ويشعر بالحزن والضيق في كلّ الأماكن خارج فلسطين ويظهر المنفى كمكان الضياع. وفي قصيدة « حالة حصار » يؤكد الشاعر على هذا المعنى في المنفى:

الحياة بكاملها /الحياة بنقصانها / تستضيف نجوماً مجاورةً / لا زمان لها / وغيوماً مهاجرة/ لا مكان لها / والحياة هنا / تتساءل: / كيف نعيد إليها الحياة [٤].

---

[١]- شاكرالنابلسى، **جماليات المكان في الرواية العربية**، ص ١٤٢.

[٢]- صالح ولعة، **المكان ودلالته في رواية مدن الملح**، ص ١٥٩.

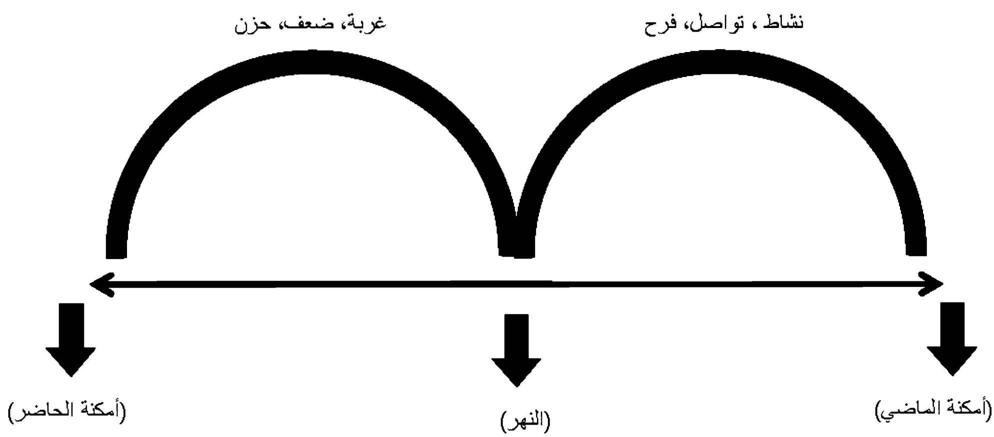
[٣]- ابراهيم نمر موسى، « ذاكرة المكان وتجلياتها في الشعر الفلسطيني المعاصر»، **عالم الفكر**، ص ٦٨.

[٤]- محمود درويش، **حالة حصار**، ص ١٣.

فالحياة في المنفى ليس لها معنى إذ إنّ الشاعر قد أبعد عن مكانه الحبيب إبعاداً والسماء هنا مثل الأرض قد استضافت نجوماً من أماكن أخرى أي أنّ المنفى بكل أبعاده منفى ويحسّ الشاعر فيه بالغربة والاغتراب – في أرضه وسمائه وكل أرجائه – وقد استضاف السماء نجوماً وغيوماً مهاجرة قد نفيت من وطنها ومكانها وقدأرهقت الحياة الشاعر في المنفى وخيّل إليه أنه لن يجد حبّه وسكينته وحياته أخيراً إلّا في وطنه. وله قصيدة أخرى في سرير الغريبة باسم «من أنا، دون منفى؟» يقول فيها:

غريبٌ على ضفّة النهر، كالنهر... يربطني / باسمك الماء. لا شيء يرجعني من بعيدي / إلى نخلتي: لا السلام ولا الحرب /...ماذا سأفعل ؟ ماذا / سأفعل من دون منفى، وليلٍ طويلٍ / يحدّق في الماء ؟ / يربطني / باسمك الماء[1].

يروي لنا النص أنّ النهر قد أصبح بؤرة تربط الشاعر بالمنفى والذين يعيشون فيه وفي الحقيقة «منفى يشكل، واقعيا، مكاناً قريباً من الشاعر غير أنه لا يفسح فضاءً واسعاً لهذه الدلالات ربما لأنّ المكان – المنفى هنا يتمتع، رغم كلّ شيء، ببعض صفات الوطن ويحقق بالتالي نوعاً من المشابهة»[2] مما يجعل الشاعر يتعود على الحياة بالمنفى، حيث إنّه لا يستطيع أن يعيش بدونه، رغم أننا لم نجد غير نموذج واحد في قصائد درويش بشأن النظرية المذكورة. ويمكن أن نرسم مخططا مبسطاً لحركة ثنائية الوطن / المنفى في هذا النص كما يأتي:



[1] – محمود درويش، **جدارية**، صص ١١٣-١١٤.

[2] – فتحية كحلوش، **بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري**، ص ١٤٩.

ويمكن القول إنّ النهر هو المكان المركزي في هذا النص وهومكان الاتصال بالوطن وذكرياته ويتقدّم عبره مكان للغربة والمنفى كما أنّ الشاعر يؤكّد على استمرار الحياة في المنفى وتعوّد اللاجئين على هذه الظروف، وهو ما يؤكّد الشاعر في مقطعٍ آخر، حيث يقول:

لا ينظرون وراءهم ليودّعوا منفى، / فإنّ أمامهم منفى، لقد ألفوا الطريق / الدائريّ، فلا أمام ولا وراء، ولا / شمال ولا جنوب[١].

إضافةً إلى أنّ روح اليأس والقنوط قد تستوعب أشعار درويش في موضوع المنفى كما ذكرنا آنفاً؛ لذا يمكن القول إنّ ثنائية المكان / المنفى توحي بدلالات متعددة منها الغربة اليأس الضياع، عدم الاستقرار وما إلى ذلك من مفاهيم، خاصّة عندما يدخل في موضوع المنفى.

إذن، فالوطن بؤرة أساسية في قصائد درويش وبما أنّ الشاعر قد نُفي عنه فقد ظلّ محتفظاً، في ذاكرة الشاعر، بكلّ ذكرياته هناك وقد تبدّل إلى مكانٍ إيجابي للشاعر وفي مقابله المنفى وهو مكان سلبي للشاعربكل الإحباطات التي قد أحاطت بالشاعر في معايشته.

وإذا أردنا أن نعبّر عن رؤية درويش تجاه الوطن/ المنفى يمكننا القول إنّ الوطن وذكرياته قد بقى في ذاكرة محمود درويش بينما المنفى مكانٌ لا يوحي إلّا بالعذاب، ولم نعثر على نموذج في قصائد درويش يدلّ على أن موقفه كان ايجابيّاً تجاه المنفى.

ويجب الإشارة إلى أنّ نظرة درويش إلى الأرض/ البلاد/ الوطن والمنفى في قصائده المدروسة، نظرةحقيقية والتركيز على المكان في أشعار درويش، يعطي النص الشعري خصوبة وطنيّة.

ثنائية هنا / هناك

لعلّ من أهمّ التقاطبات التي يتميز المكان بها ونقرأ عبرها جمالياته تقاطب هنا / هناك، بما أنّ الشاعر يعبّر في قصائده عن الوطن بلفظة «هناك» وعن المنفى بلفظة «هنا»، وهذا تعبير قد نشأ من ظروف حياة الشاعر.

إنّ الشاعر الفلسطيني الذي قد عاش في المنفى فتبدّل الوطن لديه إلى «هناك» وذكرياتٍ قد

---

[١]- محمود درويش، **لاتعتذر عما فعلت**، ص ٥٧.

بقيت له منذ طفولته إذ إنّ الشاعر عندما يتحدث عن وطنه أو عن حياته فيه فهو يتذكر أياما لن تعود وفي مقابل هذه، «هنا» أي المكان الذي يعيش الشاعر حالياً أو المنفى، ولهذا فإن الذكريات التي مازالت في ذهن الشاعر من طفولته قد أثارت في ذهنه هناءة ذلك المكان وبالتالي سلسلة الإحباطات التي يعانيها الشاعر في المنفى قد جعلت من هذا مكاناً عدوانياً [١] كما نرى هذه المشاعر تجاه الوطن والمنفى وتتجلى في هذه القصائد في إطار «هنا» و«هناك»:

سوف أدرك... / أني وجدت حياتي، هنالك [٢].

إذن: الشاعر لن يحسب الأيام التي يعيش في هنا / المنفى جزءً من حياته.

ومن تجليات هذا النّوع من التقاطب قصيدة «منفى ٢، ضباب كثيف على الجسر» من ديوان «كزهر اللوز أو أبعد»، حيث يقول:

قلت تمهّل ولا تمت الآن. إنّ الحياة/ على الجسر ممكنة. والمجاز فسيح المدى/ ههنا برزخٌ بين دنيا وآخرةٍ / بين منفى وأرضٍ مجاورةٍ... [٣].

الجسر في هذا النص دالٌ على مكان للإنتقال ومكان ليس له ثبوت في حياة الشاعر، إذ إنه يعتبر الجسر مكانا مؤقتا لا تستمر الحياة فيه إلى الأبد، بل هو نقطة اتّصال بين الحياة في الوطن والمنفى مثل برزخ بين الدنيا والآخرة وهو الآن يحمل الأرض في جراحه ويعود إليها ويحكي لها قصة التشرد والضياع بعيداً عنها و«هنا» أي المكان الذي لا يشعر فيه الشاعر بالثبات والسكينة. فالقلق والتوتر قد أحاط بالشاعر حيث لا يستطيع أن يجد نفسه فيه ويشعر بضياع الهوية كما يشير إلى ذلك في قصيدة «منفى ٣، كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي»:

أنا هو، يمشي أمامي وأتبعه / لا أقول له: ههنا، ههنا /...قلت: إلى أين تأخذني ؟ / قال: صوب البداية، حيث ولدت، / هنا، أنت واسمك [٤].

---

[١] - فتحية كحلوش، **بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري**، ص ٢٧.

[٢] - محمود درويش، **جدارية**، ص ٤٧.

[٣] - محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص ١٤٨.

[٤] - المرجع نفسه، ص ١٥٤.

عندما يشير الشاعر إلى «صوب البداية، حيث ولدت» فهذا يوحي إلى معنى «هناك» بشكل غير مباشر. ويشعر الشاعر بضياع هويته ويشير إلى هذا في النص المذكور، لهذا تخاطب الذات الشاعرة نفسها لكي تعود إلى المكان الذي ولد الشاعر فيه ويعيد روحه بتراب الوطن من جديد وأن يشمها بعلامة نسب جديدة تربطها بموطنه بعد غياب طويل «فتجد الذات الشاعرة نفسها في غربة مكانية عن المكان وليس في غربة روحية لأن روح الوطن تسكن في روحه ومحفورة في داخلها، ولكي تكتمل دائرة الحضور تطلب الذات الشاعرة الانتساب إلى المكان على المستوى الخارجي لا الروحي، مما يؤدي إلى حضور الوطن / المكان باعتباره جسداً وروحاً»[١].

و على هذا الأساس يحنّ إلى الـــ « هناك »:

قلت: أراك هناك أراك تمرّ / كخاطرةٍ من خواطر أسلافنا [٢]

إذن «هناك» كمثل موطن الشاعر بكلّ ما يحنّ إليه ولن يبقى الـــ «هنا» إلا الجسد، وإلا ذهنٌ مشغولٌ ومعلّقٌ على جدار الذكرى «هناك»[٣].

هناك ما يكفي من اللاوعي /كي تتحرّر الأشياء من تاريخها. وهناك / ما يكفي من التاريخ كي يتحرّر اللاوعي / من معراجه.«خذني إلى سنواتنا / الأولى»[٤].

هي محاولة من الذات الشاعرة لاستكشاف مشاعرها الدفينة عبر وصف موطنها الحقيقي أو «هناك» فألهب الموطن / هناك خيال الشاعر وجعل القول يجري على لسانه عذباً لما شاهده فيه من مظاهر طبيعية وتاريخ أو من حضارةٍ تضرب بجذورها في عمق التاريخ، حيث ينبهر أمامه كل شخصٍ، فيمرّ الشاعر على أوصاف وطنه مرّاً يجسد بعداً دراميا، إذ إنّه يتحسّر عليه وهذا البعد قد جعل الشاعر يشتاق إلى وطنه وإلى هذا التاريخ وهذه الحضارة التي يندهش أمامها كل مشاهد؛ ففجأةً يصحو الشاعر مرور ذكرياته وماضيه الحلو ويفقد تلك الحلاوة وتتحول إلى الحضور القاتل

[١]- ابراهيم نمر موسى، « ذاكرة المكان وتجلياتها في الشعر الفلسطيني المعاصر»، **عالم الفكر**، ص ٨٠.

[٢]- محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص ١٦٠.

[٣]- محمد ابراهيم الحاج صالح، **محمود درويش بين الزعتر والصبّار**، ص ١٤٨.

[٤]- محمود درويش، **لاتعتذر عما فعلت**، ص ٥٠.

في «هنا» لكنّ الشاعر لا يحسّ بوجوده هنا بل يعيش بجسمه هنا وروحه وفكره كله هناك إذ إنّ الموطن بكلّ ما فيه قد أحاط الشاعر روحاً.

وأحياناً يصف الـــ «هناك» بشكلٍ آخر: **أرى السماء هناك في متناول الأيدي / ويحملني جناح حمامة بيضاء صوب / طفولةٍ أخرى. ولم أحلم بأني / كنت أحلم...** [١].

يتحسّر الشاعر على الطبيعة وأيام الطفولة اللتي هي مصدر الخير والعطاء والطمأنينة، فيرجع إلى أيام طفولته ويتذكر أنه كان يملك كلّ شيء في موطنه / هناك إذ إنّ المكان أرضاً وسماءً كان بين يديه فيحنّ إلى «أيام العمر المسروق التابعة للهناك»[٢] ولكن لن ترجع تلك الأيام مرّة أخرى. يقول:

... المكان خطيئتي وذريعتي / أنا من هناك. « هنا» ي يقفز / من خطاي إلى مخيلتي...[٣]

فالشاعر يصرح بهذا الأمر الذي جعل المكان علامة فارقة في قصائده، بل في حياته ويعرّف نفسه قائلاً: «أنا من هناك / موطني» ويعيش هنا جسداً ولكن يعيش هناك روحاً وذاكرةً.

أو يقول: **كفّ عن السؤال الصعب: «من أنا ؟... / ههنا ؟ أأنا إبن أمي ؟» /... روحي وجسمي مثقلٌ بالذكريات وبالمكان**[٤].

تعاني الذات الشاعرة من النفي والتشريد وتعاني من فقدان الموطن بسبب التعسف الصهيوني الواقع عليه حتى الآن فلا تحس بالحياة ولا تشعر بالموت فيبقى سؤالها معلّقاً في الهواء في نقطة برزخية، إلى متى تبقى مأساة الهوية الفلسطينية ويتعرض الوطن للخطر والتآكل المكاني؟

أقول لها: سأمكث عند تونس بين / منـــزلتين: لا بيتي هنا بيتي، ولا/ منفاي كالمنفى. وها أنا ذا أودّعها... [٥].

يبدو أنّ المكان عند درويش لا يكتفي بالإطار الهندسي المحدّد ليتّخذ صفات الوطن الحميم

---

[١]- محمود درويش، **جدارية**، ص ٧٠٩.

[٢]- محمد ابراهيم الحاج صالح، **محمود درويش بين الزعتر والصبّار**، ص ٢٠٩.

[٣]- محمود رويش، **جدارية**، ص ٧١٠.

[٤]- المرجع نفسه، ص ٧٣٤.

[٥]- محمود درويش، **لاتعتذر عما فعلت**، ص ١١٤.

والبيت الأليف بل إنّ صورته تتعمق أكثر في مخيلته، حيث إنّ المكان الذي لا يرضيه حباً وألفةً فلا يستطيع أن يسكن في ذاكرة الشاعر ولا يسميه الشاعر البيت والمأمن فيساوي المنفى عذاباً وإرهاقاً. ويمكن القول أيضا إنّ التقاطب في القطعتين الأخيرتين يوحي: مفهوم التذبذب عند الشاعرفهو قد تردّد بين البيت والمنفى.

ويؤكد على ثنائيّة هنا/ هناك في قصيدة «طائران غريبان في ريشنا» من ديوان سرير الغريبة:

هل تريدالرجوع إلى ليل منفاك/في شعر حوريةٍ؟ أم تريد الرجوع/إلى تين بيتك. لا عسلٌ جارحٌ للغريب / هنا أو هناك.../ما اسم المكان الذي نحن فيه ؟ وما/ الفرق بين سمائي وأرضك[1]

تستنطق الذات الشاعرة نفسها لإختيار البيت أم المنفى باعتبار أنّ هذه القضية بؤرة شعره فالمكان هو العالم المتجسد في روح قصيدته ولكن لا يجذبه أي منهما، إذ إنّ الوطن المحتلّ يساوي المنفى ولا فرق بين البيت / هناك والمنفى / هنا، حيث لا يستطيع البيت المحتل أن يرضي نفس الشاعر حباً وشغفاً.

وحسب القصائد المدروسة، يمكننا القول إنّ الشاعر يقصد الأرض الفلسطينية بتعابير شتّى فيدخل في القصيدة بتذكّر المكان في صورة الحنين العميق لذكريات الوطن ويعبّر عن هذا عبر ثنائيّة الـــ« هنا» والـــ « هناك » ويبدو هذا الحنين الماضي والـــ « هناك» علامة على عدم الرضا من الوضع الحالي الذي قد استوعبه الـــ « هنا».

ثنائية الانقطاع / الاتصال

تقاطب الانقطاع / الاتصال، من ثنائيات أخرى في دراسة المكان. والمكان الذي يهمّ القارئ ليس مكاناً واقعياً ولكن عملية التخييل التي تتجلّى في هذا التقاطب قد جعلته أكثر نفسياً والمكان الذي يهمّ الشاعر هو المكان الذي يتخيّله أو يعيش تجربته[2]. ومهما يكن من شيء، فكلّ الأمكنة التي تدخل في النص، أمكنة مقبوض عليها بواسطة الخيال ولكن تأثير تجربة الشاعر وأحاسيسه تجاه هذه الأمكنة في ثنائية الإنقطاع والإتصال تتجلّى أكثر فأكثر.

---

[1] - محمود درويش، **سريرالغريبة**، ص ٧٧.

[2] - فتحية كحلوش، **بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري**، ص ٢٤٥.

في ثنائيّةٍ كهذه، تتوزع الأمكنة التي قد أحاطت بنا إلى نوعين: أماكن للاتصال الذي تكون لها صور شتى، فقد يحصل الاتصال مع الناس أو مع عناصر المكان مثل الشخصيات وعادة يمثّل الوطن مكاناً للاتصال بعكس المنفى، وهناك أماكن للإنقطاع بمعنى اللاتواصل مع الناس ومع الجغرافيا ومع الأشياء[١].

وبالنسبة لغاستون باشلار، فإن ما يشبه البيت أو المكان هو مكان الاتصال، ومكان الانقطاع هو المكان الذي لا علاقة له بالبيت ولا يوجد فيه الدفء والحميمية [٢] لأننا نتمتع بالألفة في المكان المتصل بمكاننا القديم، بينما تحاصرنا الغربة في الأماكن الجديدة وهذا لا يعني أنّ كل مكان خارج الوطن هو مكان للانقطاع [٣]، فقد نتمتع بالهناء في المكان الجديد والمختلف عن كل الأمكنة التي عرفناها، ذلك لأنّ هذا المكان هو بيت الحلم مثلاً، والبيت الذي نحلم بالعيش فيه مستقبلاً ليس بالضرورة نسخة من ذلك البيت. ولكنّ الشاعرالذي عاش معظم حياته بعيداً عن الوطن، من الطبيعي أن يعدّ المنفى مكاناً للانقطاع و«بهذا ندرك أن من بين الأسباب التي تحقق الاتصال في المكان هي غناه العاطفي بالنسبة للشخص الذي يقطنه أو يحل به، فيتمسك الشخص بمكانٍ ما لأنّه يشكل جزءً من ماضيه ومن الأشياء التي أحبّها في ماضيه وينفر من مكانٍ ما لأنّه يصدم هذا الماضي ويكسر صوره، وبمعنى آخر نسعد بمكانٍ ما لأنّه كان مسرحاً لتجارب حياتية معينة فنشعر بأننا جزء من ذلك المكان ونعيش فيه بفرح حتى ولو كنا وحيدين»[٤].

وفي ما يلي، ندرس نماذج شعرية للتأكيد على ما نذهب إليه:

رأيت بلاداً تعانقني/ بأيدٍ صباحية: كن/ جديراً برائحة الخبز. كن / لائقاً بزهور الرصيف/ فمازال تنور أمّك/ مشتعلاً / والتحية ساخنة كالرغيف ![٥]

يقدم لنا محمود درويش هذا النص على الصعيد النحوي، عبر الفعل الدال على الماضي

---

[١]- المرجع نفسه، ص ١٧٥.

[٢]- غاستون باشلار، **جماليات المكان**، ص ١٢٤.

[٣]- فتحية كحلوش، **بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري**، ص ١٧٥.

[٤]- نفس المصدر، ص ١٧٨.

[٥]- محمود درويش، **جدارية**، ص ٧١٨.

وعبرهذا الماضي نقرأ الذكريات التي تشتمل على بلادٍ تتسم بالحميمية والألفة والتواصل، بلاد محيطة بأحب الأشياء وأقربها إلى النفس المرهقة: رائحة الخبز، زهور الرصيف، تنور الأم، التحيات الساخنة و«هي أمور تساهم في خلق شعرية البلد من خلال جعلها متميزة عن كل البلاد التي سافر الشاعر إليها، فيبدو من بين هذه المواصفات التي يبيّنها الشاعربساطة المكان علاوة على التواصل الذي يطبع هذا المكان، ولأنّه بسيط فهو بالنتيجة جميل، يضمن الأمان ويحمي على الحياة الطيبة»[١]وهي بلاد تمّثل محبوبة بالنسبة للشاعر كما يشير إلى حبّه وتواصله مع بلاده القديمة في مكان آخر قائلاً: **في مطعم دافئ، نتبادل بعض الحنين/ إلى بلدينا القديمين، والذكريات عن / الغد: كانت أثينا القديمة أجمل**[٢].

والشاعر في هذا المقطع قد ربط ما يدور في باله من الاتصال بالمكان القديم الأليف بمكان واقعي يحمل الدفء والحنان كأنه أراد أن يظهر الجوّ متناسقاً مع الحديث عن ذكرياته.

مقابل قطب الاتصال بأمكنته التي تشكل مسرحاً للأمان والتواصل، نجد أمكنة الانقطاع وبدلاً من الأمكنة التي كانت ترحب بالشاعر، نجد المكان الذي يضغط عليه فلا يشعر فيه بالدفء والحنان: ... **كنت أتبع وصف المكان. هنا / شجرٌ زائدٌ، وهنا قمرٌ ناقصٌ/... لا هو حلمٌ/ ولا هو رمزٌ يدلّ على طائر وطني** [٣].

يحمل هذا المقطع «عدوانية المكان»[٤] حيث لا يمتلك أية صفة عن وطنه ولا يشبه أي شيء بوطنه فلا يعجبه، بل كأنّه يطرده فيحلم بالرجوع إلى البيت:

قال في آخر الليل: خذني إلى البيت، / بيت المجاز الأخير.../ فإني غريبٌ هنا يا غريب /و لا شيء يفرحني قرب بيت الحبيب [٥].

---

[١] - أحمد جواد مغنية، **الغربة في شعر محمود درويش**، ص ٦٧.

[٢] - محمود درويش، **لاتعتذر عما فعلت**، ص ١٥٢.

[٣] - المرجع نفسه، ص ١٣٤.

[٤] - فتحية كحلوش، **بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري**، ص ١٨٠.

[٥] - محمود درويش، **لاتعتذر عما فعلت**، ص ١٤٦.

يبدو أنّ آخرالليل رمز لما تبقى من عمره أو أيام أخيرة من الحياة في المنفى فالشاعر«ينادي العدو بلفظة ياغريب، فالغريب دالٌّ على العدو»[١] ويؤكّد على أنّ الحياة في مجاورة الوطن / المنفى لا يفرحه وهو لا ينتمي إلى هذا المكان فهو بمعنى انقطاع المكان وعدم تواصله معه فيعيش في مكانٍ لاينتمي إليه.

ومن أشكال تجليات ثنائية الانقطاع / الاتصال نص «حالة حصار» الطويل لدرويش الذي يحكمه الحصار أو السجن / الخارج، وما نفهمه عادةً من السجن هو كونه فضاء للعذاب النفسي وحتى الجسدي وكلمة حصار أو السجن تعني إلى جانب ذلك انعدام حرية الحركة والتصرف، فإذا كان المرء خارج السجن في بيته ينتقل كيفما شاء ويمارس ما يشاء من دون مراقبة أحد ومن دون أن يحد من نشاطه أحد، فالأمر في السجن يختلف وكثيراً ما يكون هذا الأخير حيّزاً لردع الحرية الشخصية ولهذا يرتبط السجن أساساً بالحرية فيمتلك حالة خاصّة يصفها درويش بـــ«حالة حصار»: **كيف أحمل حريتي، كيف تحملني ؟/... (كيف أجعل حريتي حرّة ؟) يا غريبة !/... لتخفيف وطأة هذا الزمان / وتنظيف حمأة هذا المكان**[٢].

إذن: الشاعر يبحث عن حريته الضائعة في السجن لكي يستطيع أن يفرج عن ضغوط الزمان والمكان اللّذين ألقيا ثقلهما عليه فالمسجون يعاني من الظروف السائدة وهكذا يعيش في حالة انقطاع فيحاول أن يتخلّص من هذه الحالة، إذ يبدو أنّ أحدا لايشاطره أحد موضعه.

في ثنائيّة كهذه تظهر رؤية درويش تجاه الأماكن أكثر إذ إنّ الأماكن المنقطعة / المتّصلة لا تعرف إلّا حسب الشعور النفسي تجاهها؛ فالشاعر يحسب البيت، وهو مكان يوحي الألفة والدفء مكاناً متّصلاً بينما المكان الذي يوحي بالغربة واليأس مثل السجن عنده مكان منقطع.

ثنائية العربي / الغربي

ثنائية العربي / الغربي أو الشرق / الغرب هي ثنائيات أخرى بين الأمكنة التي دخلت الأدب العربي، وحيث تتقابل فيها الأمكنة العربية والأمكنة الغربية التي وظّفها الشاعر في قصائده، وعبر

[١] - محمد إبراهيم الحاج صالح، **محمود درويش بين الزعتر والصبّار**، ص ٢٠٩.

[٢] - محمود درويش، **حالة حصار**، ص ٥٢.

هذه الأمكنة ندخل في شبكة من العلاقات المكانية التي تجعل النص يتجاوز الوصف الجغرافي للمكان، بل يحكي عن تجربة الشاعر الغنية و«التعارض الثقافي والإجتماعي اللذين يحكمان في العلاقة بين هذين القطبين ويربطان بينهما»[١].

وفي معظم الأحيان، تناول درويش هذه الأمكنة بصفتها رموزاً لوصف ما يجري على وطنه وعلى مواطنيه حيث «تتقابل الأمكنة الأوروبية كجزءٍ من المنفى الكبير مع الأمكنة العربية كجزءٍ من الوطن الكبير»[٢] فيشير إلى هذا في قصائده: **مضت غيمةٌ من سدوم إلى بابل، / من مئات السنين، ولكن شاعرها «بول تسيلان» / انتحر، اليوم، في نهر باريس**[٣]

سدوم رمز للمدينة الفاسدة التي ابتليت بغضب الله عندما استفحل الإثم فيها فصبّ عليها النار لإبادة نسلها وخلق نسل جديد مطهّر من الدنس[٤]و بابل رمز البلاد العربية المتحضّرة[٥] فقد شاع الفساد والفجور في البلاد الغربية، حيث تبدلت البلاد الراقية والمتحضرة إلى بلادٍ فاسدة، وبجانب هذا، «المدن الكبيرة وباريس، بصفة خاصة في نظر أدباء القرن الثامن عشر، خاصةً في نظر بودلير – رائد القرن التاسع عشر، تلك المدينة الخاطئة والدنسة والكافرة نظراً لابتعادها عن الله والتي يجب الثورة عليها وهدمها وتقويض أركانها ويجب هجرانها» ويبدو أنّ درويش في هذا المقطع من القصيدة يقصد باريس مدينة خاطئة والكافرة التي يجب أن تطهّر.

وهناك نظرية أخرى بالنسبة إلى هذا الأمر وهو «بعد جديد أضافه درويش للمدينة الأروبية في الشعر العربي وهو تحول هذه المدينة إلى مكان لإغتيال الفلسطيني وباريس واحدة من هذه الأمكنة»[٦] وفي هذا المقطع، يشير إلى تجربة إنتحار الشاعربول تسيلان (Boul Tasilan) في العواصم الغربية ونجد درويش يؤكد هذا البعد الجديد عند تعامله شعرياً مع كل من (روما)

[١] – صالح ولعة، **المكان ودلالته في رواية مدن الملح**، ص ٧٦.

[٢] – فتحية كحلوش، **بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري**، ص ٢٠٩.

[٣] – محمود درويش، **جدارية**، ص ٣٩.

[٤] – يوسف حلاوي، **الأسطورة في الشعر العربي المعاصر**، ص ١٥٨.

[٥] – محمد ابراهيم الحاج صالح، **محمود درويش بين الزعتر والصبّار**، ص ١٧٦.

[٦] – عبدالله رضوان، **المدينة في الشعر العربي الحديث**، ص ١٩٠.

و(نيويورك) وهو يقول: **نيويورك / نوفمبر / الشارع الخامس /الشمس صحنٌ من المعدن المتطاير /قلت لنفسي الغريبة في الظلّ:/ هل هذه بابل أم سدوم ؟** [١]

«نيويورك هنا مجرد مدينة صناعية تخلو من الحضور الإنساني، حيث لا مكان لأحاسيس الشاعر فنجد رؤية سلبية تجاه مركز الكون التجاري والاستعماري»،[٢] إذ إنّ هذه المدينة، بل كلّ مدينة كبرى في العالم المعاصر ورثت حضارات العصور، «يتعلّب إنسانها ويتجمّد وتتعقّد الحياة فيه وتسلط خيبة الأمل على نفوس جيل العشرينات فيتسم بالإرهاق العصبي والتفّتت الذهني والضجر»[٣] إلى جانب الفساد الإجتماعي الذي استولى على المدن الغربية، حيث يثير الشاعر هذا التساؤل هل تبدّلت المدينة بـــ « سدوم»، مدينة/ فاسدة، أم لا ؟

وأحياناً يعالج درويش نوعيّة الحياة في البلاد العربية ممثلة في الشام بالقياس مع البلاد الغربية فيصف الشام بعيد التحقيق والطريق للوصول إليه صعب وبالعكس البلاد الغربية — لندن — تتوفّر فيها الراحة والسكينة والهدوء وهنا رسم الشاعر ثنائية الصعوبة / الراحة في ضمن ثنائية العربي / الغربي وربما يقصد من الراحة في البلاد الغربية، تطور الحياة الصناعيّة في هذه البلاد عندما يقول: **وأمشي ثقيلاً ثقيلاً، كأني على موعد/ مع إحدى الخسارات. أمشي وبي شاعر/ يستعدّ لراحته الأبديّة في ليل لندن./ يا صاحبي في الطريق إلى الشام ! لم نبلغ/ الشام بعد، تمهّل تمهّل...**[٤]

نتائج البحث:

١— إنّ التقاطب أو الثنائيات بمعنى زوجان وهو أداة منهجيّة تستند إليها الدراسات المكانيّة ويعدّ الأداة الرئيسة للكشف عن العلاقات الحاكمة على الأمكنة وعناصرها في النص وكثيرٌ من الأماكن التيقد وظّفها درويش في قصائده من الأمكنة التي يمكن أن ندرسها ضمن مفهوم التقاطب.

---

[١]- محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص ١٧٩.

[٢]- عبدالله رضوان، **المدينة في الشعر العربي الحديث**، ص ١٩٥.

[٣]- قادة عقاق، دلالة **المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر**، ص ١٠٨.

[٤]- محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص ١٢٠.

٢- إنّ ثنائيّة الوطن / المنفى في معظم قصائده الحديثة في هذه الدواوين الخمسة لها دلالة واقعيّة أي أنّه قد وظّف هذين اللفظين بمعناهما الواقعي ورؤيته تجاه الوطن رؤية إيجابية بينما رؤيته تجاه المنفى سلبية دوماً.

٣- تقريباً في معظم القصائد كان الـــ (هنا) تدل على المنفى والـــ (هناك) تدلّ على الوطن – فلسطين – وقد وظّف درويش لفظتي الـــ (هنا) والـــ (هناك)واقعياً إضافةً إلى أنّ قصائد درويش كهذه تلازم الحنين بالذكريات الماضية.

٤- أحياناً يعالج الشاعر بعض الأماكن في قصائده بشكل غير مباشر مثلما يشير إلى لفظة (هناك) تلويحاً في تلك القصائد- أشرنا إليه في النص-.

٥- أشرنا إلى أنّ الأمكنة يمكن دراستها ضمن ثنائية الإنقطاع / الإتصال ومن مظاهر الأمكنة التي يشعر الإنسان فيها بالإتصال هو (البيت) ذلك أن المرء يلجأ إليه من العالم الخارجي فيحسّ فيه الفرح والطمأنينة فيصف الشاعر بيت أمه فمن ميزاته أمومية الحيز الذي يكون فيه الشاعر.

وفي مقابل هذا المكان الذي يعد قطب الإتصال، هناك أمكنة يحسّ فيها المرء بالإنقطاع أي لايستطيع أن يجد بينه وبين نفسه أيّ علاقة أو الشعور بالألفة وتتجلى هذه العدوانية في قصيدة (حالة حصار) متمثلاً في (السجن) وهو مكان رادع للحرية الشخصية فيشعر المرء فيه باللادفء واللاحماية أو (المنفى) الذي يحمل الشعور بالضيق واللاأمان.

٦- إنّ درويش قد وظف كثيراً من أسماء البلاد العربية في قصائده وتمثّل هذه الأماكن الثقافة الشرقيّة وفي مقابل هذه الأسماء التي يشم المرء منها الثقافة الشرقية، قد عالج درويش البلاد الغربية ومنها (نيويورك، لندن وأمريكا)، ولكن عددها أقل بكثير من الأسماء العربية وربما يدلّ هذا الأمرعلى تمسك الشاعر بالثقافة العربية وعلاقته بها مهما قد عاش في البلاد الغربية عدة من سنوات عمره وزار كثيراً منها.

٧- إنّ الشاعر يركّز على البلاد الغربيّة من منظار الحياة المدنيّة واختلاف الحياة فيها مع البلاد العربيّة من حيث المظاهر العصرنة وبالتالي حطم العلاقات الحميمية التي تربط الناس بمناخ عيشهم وحسب نوعيّة ظهور البلاد الغربيّة في قصائد درويش يبدو أنّ رؤية درويش تجاه هذه المدن

رؤية سلبيّة مهما أنّه يرسم البلاد العربيّة والغربيّة عبر المشاهد التي قد رآها هناك؛ فيمكننا أن نقول رؤية الشاعر تجاه الأماكن العربية/ الغربية رؤية واقعيّة.

قائمة المصادر والمراجع

١- باشلار، غاستون **جماليات المكان**، ترجمه: غالب هلسا، ط٣، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٨٧.

٢- حلاوي،يوسف، **الأسطورة في الشعر العربي المعاصر**، ط١، بيروت: دارالآداب، ١٩٨٥.

٣- خليل، أحمد خليل، **معجم المصطلحات اللغوية**، ط١، بيروت: دارالفكر، ١٩٩٥.

٤- الخيّر، هاني، **محمود درويش رحلة عمر في دروب الشعر**، دمشق: دار رسلان، ٢٠٠٩.

٥- درويش، محمود، **جدارية**، بغداد: دارالحرية، ١٩٩٩.

٦- درويش، محمود، **سرير الغريبة**، ط٢، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٠.

٧- درويش، محمود ، **حالة حصار**، ط٢، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٢.

٨- درويش، محمود، **لاتعتذرعما فعلت**، ط٢، بيروت:رياض‌الريس‌للكتب‌والنشر، ٢٠٠٤.

٩- درويش،محمود، **كزهر اللوزأو أبعد**، ط٢، بيروت:رياض‌الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٥.

١٠- الربابعة، حسن‌محمد، **المكان‌ظاهرة في ديوان أغنيات للوطن**، ط١، الأردن:المركز القومي، ١٩٩٩.

١١- رضوان، عبدالله ، **المدينة في الشعر العربي الحديث**،عمان: وزارة الثقافة، ٢٠٠٣.

١٢- الصائغ، عبدالإله ، **دلالة المكان في قصيدة النثر (بياض اليقين)**، ط١، دمشق: الأهالي للطباعة والنشر، ١٩٩٩.

١٣- صالح، محمدإبراهيم‌الحاج، **محمود درويش‌بين الزعتروالصبّار**، دمشق:وزارة‌الثقافة، ١٩٩٩.

١٤- عقاق،قادة، **دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب. ٢٠٠١.

١٥- القاضي، عبدالمنعم زكريا، **البنية السردية في الرواية**، ط١، عين للدراسات والبحوث الإنسانية، ٢٠٠٩.

١٦- كحلوش، فتحية، **بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري**، ط١، بيروت: الانتشار العربي، ٢٠٠٨.

١٧- مصطفى، خالد علي، **الشعر الفلسطيني الحديث**، ط٢، العراق: دارالشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦.

١٨- مغنية،أحمد جواد، **الغربة في شعر محمود درويش**، ط ١، بيروت: دارالفارابي، ٢٠٠٤.

١٩- النابلسي، شاكر، **جماليات المكان في الرواية العربية**، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٤.

٢٠- ولعة،صالح، **المكان ودلالته فيرواية مدنالملح**، ط١، إربد: عالم الكتب الحديث، ٢٠١٠.

المقالات

٢١- أبوفخر، صقر، «**درويش وبيروت (الخيمة والغيمة والنجمة)** ». الآداب، ٥٦ (١٢)، ٨٧- ٨٥، ٢٠٠٨.

٢٢- بوسريف،صلاح، «**شاعر التعدد الحداثي**». الآداب، ٥(١٢)، ١٢٠-١١٤، ٢٠٠٨.

٢٣- حافظ، صبري، «**الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية** ». مجلة فصول، ٤ (٤)، ١٧٦- ١٥٣، ١٩٨٤.

٢٤- موسى، إبراهيم نمر، «**ذاكرة المكان وتجلياتها في الشعر الفلسطيني المعاصر**». مجلة عالم الفكر، ٣٥ (٤)، ٩٠ — ٦٥، ٢٠٠٧.

٢٥-هلسا، غالب، «**المكان في الرواية العربية**». الآداب، (٢)، ٧٥-٧٠، ١٩٨٠.

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، العدد التاسع، ربيع ١٣٩١هـ.ش/٢٠١٢م

لونيّات ابن خفاجة الأندلسي

زهراء زارع خفري*

الدكتور صادق عسكري**

الدكتورة محترم عسكري***

الملخّص

اللون من أبرز العناصر الموجودة في الطبيعة الّتي حولنا. يستخدمه الناس في صناعة الألبسة والأدوات والمنازل وتزيينها. وقد استفاد الشعراء من الألوان الموجودة في الطبيعة في قصائدهم خاصّة أثناء الوصف.

وكان الأدب العربي في الأندلس يتمتّع بالرقي والازدهار تبعا لازدهار المجتمع في الأندلس العربيّ وطبيعته الساحرة. وقد كان ابن خفاجة من شعراء الأندلس المشهورين بوصف الطبيعة. فأكثر من استعمال اللون في شعره، وأجاد في وصف المناظر الطبيعيّة مستفيدا من الألوان المختلفة، وذلك يعود إلى ما يتمتّع به من دقّة الملاحظة والحسّ المرهف والمعرفة بمواطن الجمال.

ومن أبرز الشواهد على إكثار هذا الشاعر الأندلسي من استعمال الألوان في شعره وجود قصائد كثيرة التزم الشاعر في معظم أبياتها باستعمال الألفاظ الدالّة على الألوان. ممّا جعلنا نسمّي ابن خفاجة مبدعا لنوع خاصّ من شعر الوصف باسم "اللونيّات"، اقتداء بالخمريّات والزهديّات والطرديّات.

كلمات مفتاحيّة: ابن خفاجة، وصف الطبيعة، اللونيّات، أدب الأندلس.

المقدّمة

يتكوّن العالم الّذي نعيش فيه من عناصر مختلفة، كالسماء والبحار والغابات والأشجار والصحاري والجبال و... ولكلّ عنصر من هذه العناصر لون خاصّ. ففي كلّ يوم تقع عيوننا على

---

* ماجستيرة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، سمنان، إيران.

** أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، سمنان، إيران. s_askari@semnan.ac.ir

*** مدرّسة، قسم الأديان، جامعة سمنان، سمنان، إيران.

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١٠/١٥= ٢٠١٢/٠١/٥ تاريخ القبول: ١٣٩١/٠٢/٢٠ = ٢٠١٢/٠٥/٠٩

مناظر طبيعيّة متعدّدة الألوان كالسماء والبحار الزرقاء، والغابات والأشجار الخضراء في الربيع والصفراء في الخريف والليل الأسود والصبح الأبيض. فاللون عنصر هامّ في الطبيعة الّتي حولنا، وله دور بارز في حياتنا أيضاً، نستخدمه في تزيين الألبسة والأدوات والأبنية. ودور الألوان هذا في المناظر الطبيعيّة أدّى إلى استعمال الشعراء لهذه الألوان في قصائدهم بصورة عامّة وفي وصف الطبيعة بصورة خاصّة.

هكذا اهتمّ الشعراء وخاصّة أصحاب النزعة الرومانسيّة وعشّاق الطبيعة بالألوان قديما وحديثا، مستمدّين منها للتعبير عن أحاسيسهم في وصف المشاهد الطبيعيّة. فاستخدام الألوان في الشعر خاصية لم ينفرد بها شاعر بعينه، فالشاعر أيّاً كان يوظف صوراً ملوّنة تضفي على خطابه الشعري جمالية خاصة. لكن مِن الشعراء مَن استخدمها بذلك الحجم الذي يجعل منها عالمًا تتفرد بها أعماله.

وقد عني ابن خفاجة كأبرز شعراء الوصف بعنصر اللون في شعره عنايةً كبيرةً. وأراد أن يلوّن خطابه مثلما يفعل الرسام في لوحته. ذلك لأنّه عاش في بيئة جميلة وطبيعة ملوّنة في الأندلس العربي. وقد اشتهر بشاعر الطبيعة، لأنّ بلد الشاعر كان من أجمل البلاد في الأندلس لطبيعته الخلاّبة. وقد نشأ الشاعر في أحضان هذه الطبيعة، ونظم قصائد رائعة في وصف الطبيعة المحيطة به مستخدماً أنواعاً من الألوان الّتي يشاهدها في بيئته.

تهدف هذه المقالة إلى دراسة اللونيّات في ديوان ابن خفاجة، وتسعى للإجابة عن بعض الأسئلة، أهمّها: ما مدى استعمال الشاعر لعنصر اللون في قصائده؟ وإذا كان ابن خفاجة أكثر الشعراء استعمالا لعنصر اللون، فهل يمكننا اعتبار ابن خفاجة مبدع نوع خاص من شعر الوصف يستحقّ أن نسمّيه اللونيات؟ وما هو دور الألوان في صياغة الصور الشعريّة عند الشاعر؟ هل كان استعمال الألوان عند ابن خفاجة مباشرا أم غير مباشر؟

وسنحاول الإجابة على هذه الأسئلة من خلال ثلاثة محاور. يختصّ المحور الأوّل باللون واستعماله في الشعر العربي منذ الجاهلية إلى عصر ابن خفاجة. ويتناول المحور الثاني المؤثّرات على نزعة هذا الشاعر إلى الألوان وخاصّة طبيعة الأندلس ودورها في ذلك. أمّا المحور الثالث فيتمّ التركيز فيه على دراسة أبرز الشواهد من اللونيات في ديوان ابن خفاجة.

وقد اتّخذنا الدراسة الخارجيّة الّتي تتمثّل في البحث عن هذا الموضوع في الكتب الأدبيّة والنقديّة المختلفة منهجا في هذه المقالة، إلى جانب الدراسة الداخليّة المتمثّلة في استخراج لونيّات من ديوان ابن خفاجة ودراستها وصفا وتحليلا.

أمّا الدراسات السابقة لهذا الموضوع فإنّها قليلة جدّا نظرا لحداثة مثل هذه الموضوعات الّتي تدرس أحد الجوانب الجزئيّة من شعر الوصف. مع ذلك فقد عثرنا على بعض الدراسات الّتي تتّصل بهذا الموضوع من بعيد. من أهمّها: **اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي**، لأمل محمود ابو عون (٢٠٠٣)، **اللون ودلالته في الشعر**، لظاهر محمّد الزواهرة (٢٠٠٨)، **دلالات الألوان في شعر نزار قبّاني**، لأحمد عبد الله حمدان، (٢٠٠٨)، **بررسی وتحلیل عنصر رنگ در اشعار سه شاعر نوپرداز؛ بدر شاکر سیاب، عبد الوهاب البیاتی، عبد المعطی الحجازی**، لطيّبة سيفي (١٣٨٨).

والملاحظ من عناوين هذه الدراسات وموضوعاتها أنّها لم تدرس عنصر اللون عند ابن خفاجة أو حتّى عند شعراء الأندلس الّذين اشتهروا بوصف الطبيعة الأندلسيّة وألوانها الخلاّبة، رغم أنّها فتحت الطريق أمامنا، فكان لهذه الدراسات ولأصحابها فضل التقدّم على دراستنا هذه.

اللون في اللغة والأدب

للظواهر الكونيّة من حولنا ألوان مختلفة مثل: السماء الزرقاء، الشجرة الخضراء، الليل الأسود، الصبح الأبيض و... ولابدّ أن تزيد هذه الألوان من جمال الأشياء، فقد استعان الإنسان بالألوان قديما وحديثا في تزيين البيوت وما يملكه من الأشياء. وعندما دخل ساحة الحرب زيّن نفسه بالدروع والأدوات الحربيّة مستفيداً من الألوان الساطعة، ليبعث الحيرة والخوف في نفوس الأعداء. هكذا اهتمّ الإنسان باللون وحاول أن يعرف أسراره ورموزه دائماً. وكانت الطبيعة الملوّنة الّتي حوله مصدر إلهاماته في هذا المجال، فاستعان بهذه الطبيعة الملوّنة لوضع فرضيّاته وقوانينه عن اللون وتأثيره في نفسيّة الإنسان.(١)

ويقول أحد علماء النفس: «إنّ تأثير اللون في الإنسان بعيد الغور وقد أجريت تجارب متعددة بينت أن اللون يؤثّر في إقدامنا وإحجامنا، كما يؤثّر في شخصية الرجل وفي نظرته إلى الحياة. وهناك

١- ايتن، **رنگ**، ص ١٠.

تجربة تمت في لندن على جسر "بلاك فرايار" الّذي يعرف بجسر الانتحار - لأن أغلب حوادث الانتحار تتم من فوقه – حيث تمّ تغيير لونه الأغبر القاتم إلى اللون الأخضر الجميل مما سبب انخفاض حوادث الانتحار بشكل ملحوظ».(١)

ومن المعروف أن الألوان تخفف التوتر، وأنها تملأ المرء بالطاقة، بل إنها تخفف الألم والمشاكل الجسمانية الأخرى. ومن الجدير بالملاحظة أن هذه الفكرة ليست جديدة، ففي الواقع هذا العلاج هو في الأصل من العلوم التراثية الصينية القديمة ويسمى بـــ "فينج شوي". وللدكتور الكسندر شاوس؛ مدير المعهد الأمريكي للبحوث الحيوية الاجتماعية في تاكوما بولاية واشنطن، تفاصل علميّة دقيقة تفسّر كيفيّة السيطرة المباشرة للألوان على أفكارنا ومزاجنا وسلوكياتنا.(٢)

هذا وقد امتازت اللغة العربية بكثرة المصطلحات الدالّة على الألوان. وقد ازدادت هذه الألفاظ وتنوّع استعمالها في العصور اللاحقة. ولعلّ ذلك يعود إلى تغيّر ظروف الحياة وتقدّم الحضارات وازدهار اللغة الّتي هي مظهر من مظاهر التقدّم في الحياة عبر العصور. وقد اهتمّت اللغة العربية بالألوان وعنيت بها. «واشتدّت هذه العناية في عصور ازدهار الحضارة العربية الإسلامية في المشرق والمغرب والأندلس، حتى بات موضوع الألوان من الموضوعات التي تفرد لها أبواب خاصة في مصنفات اللغويين المشهورين».(٣) وهذا ما نستنتجه من الفصل الّذي أورده ابن سيده في كتابه "المخصّص" حول الألفاظ والمفردات الدالّة على الألوان.(٤) فإلى جانب الألفاظ الدالّة على الألوان الأصليّة، هناك ألفاظ للألوان الثانويّة أيضاً، فانقسمت الألوان الأساسية على ستّة أقسام رئيسة هي الأسود، والأبيض، والأحمر، والأخضر، والأصفر والأزرق. أمّا بقية الألوان الثانويّة فتنضوي تحتها، مثل الكميت والأبلق والأشقر

---

١ – أحمد يحيى، "الألوان وسيلة فعالة لعلاج الأمراض وتغيير الحالة النفسية"، **موقع منتديات قطريين،** 14/7/2012 =

http://www.qatareen.com/vb/showthread.php?t=50783

٢ – لمزيد من التفاصيل انظر: بدر غزاوي،"علاج الاكتئاب بالألوان"، **موقع صيداوات،** ٢٠١٢/٧/١٤ = ٩١/٤/٢٤

http://www.saidacity.net/_Common.php?ID=64&T=Health&PersonID=1

٣ – ظاهر محمد هزاع الزواهرة، **اللون ودلالاته في الشعر،** ص ١٦.

٤ – ابن سيدة، **المخصّص،** ج ١، ص ٢٠٠ – ٢٠٦. وابن سيده، علي بن إسماعيل (٣٩٨-٤٥٨ هــ): لغوي من أهل الأندلس. أشهر آثاره: "المخصّص" وهو معجم ضخم في خمسة مجلدات، قلّ نظيره في العربيّة. (أنظر: المورد، ص٢٧).

والصهباء و....، فالكميت مثلاً ما كان لونه بين الأحمر والأسود».(١)

ولا يخلو من الفائدة أن نشير هنا إلى أنّ صاحب معجم المخصّص لم يميّز بصراحة بين الأساسيّة والثانويّة من الألوان، رغم أنّه وضع باباً مستقلاً لمفردات الألوان في معجمه. بل اكتفى بالإشارة إليها إشارة عابرة خفيّة. فقال أثناء حديثه عن الأبيض والأحمر والأسود: «ولهذه الأنواع الثلاثة في هذا اللسان العربي أسماء مستعملة قريبة، وآخر بالإضافة إليها وحشية غريبة، لا تدور في اللغة مدارها ولا تستمر استمرارها. ألا ترى أنّ قولنا أبيض وأحمر وأسود من اللفظ المشهور وقد تداولته ألسنة الجمهور وقولنا في الأبيض "ناصع" وفي الأحمر "قد" وفى الأسود "غربيب"».(٢)

وقد وافقت هذا الرأي الباحثة فاطمة أبركان في مقالتها المعنونة "معجم الألوان وإشكالاته النظرية في كتاب المخصص لابن سيدة" رغم أنّها أشكلت على باب الألوان في معجم المخصّص لابن سيدة، قائلة: «إنّ من عيوب الطرح التقليدي، فيما يتعلّق بباب الألوان، أنّه تعامل مع معطيات الألوان باعتبارها متجانسة، إذ سوّى بين ما هو أساسي وبين ما هو ثانوي من الألوان، ممّا أدّى إلى وقوع الخلط والغموض ... فتقودنا المعطيات الموجودة في كتاب المخصّص إلى أنّه كان لدى اللغويين العرب القدماء إحساس بوجود ألوان أصول وألوان فروع».(٣)

ومن جهة أخرى نستطيع أن نقسّم الألوان حسب كيفية استخدامها إلى مباشر وغير مباشر، فضلاً عن الألوان الأساسية والثانويّة الّتي ذكرناها آنفاً. أمّا استخدام الألوان بشكل مباشر، فهو يعني الإتيان بلفظ اللون أو المصطلح الخاصّ به، مثل الأزرق والأشهب والأسود والأحمر، ومشتقّاتها المأخوذة من هذه الألفاظ كالحمراء واحمرّ. لكن استخدام الألوان بشكل غير مباشر يعني الإتيان بلفظ آخر يتمّ استنباط مفهوم اللون من هذا اللفظ. كاستعمال الصبح للتعبير عن الأبيض والليل للتعبير عن الأسود. ذلك لأن هاتين الكلمتين (أبيض وأسود) مرتبطتان بالنور والظلام. أو كاستعمال البحر للتعبير عن الأزرق. لأنّ العامّة ترى البحر بلون أزرق. ولاشكّ في أنّ استعمال الألوان غير المباشرة يتمّ عبر

[1]- أحمد عبد اللّه محمّد حمدان، "**دلالات الألوان في شعر نزار قبّاني**"، ص ٢٧.

[2]- ابن سيدة، **المخصّص**، ج ١، ص ١٥٩.

[3]- فاطمة أبركان، "**معجم الألوان وإشكالاته النظرية في كتاب المخصص لابن سيدة**"، 11/7/2012؛ http://dc96.4shared.com/doc/tar--LiF/preview.html

استخدام الفنون البلاغيّة كالتشبيه والإستعارة والكناية. فإذن تكون المفردات الدالّة على الألوان بصورة غير مباشرة أوسع من النوع الأوّل لأنّه يحتوي على كلّ المفردات الّتي تفيد مفهوم لون من الألوان بشكل من الأشكال.

وكما أنّ اللون كان مصدراً من مصادر الجمال، فالشاعر يزيد على جمال قصائده بواسطة الألوان أيضاً، كما يزيد الرّسام بها على جمال لوحته. «فاللون يثير اهتمام الشعراء، ويخرج قصائدهم لوحات فنية لتصوير التجربة الإنسانية في عالم الشعر. هكذا توظف الألوان للإغناء والتأثير، إذ تشدّ انتباه القارئ وتنال إعجابه. إذ تبرز الشعر أكثر طرافة وجمالا».(١)

ولا بدّ من الإشارة هنا إلى أنّ لترجيح الألوان بعضها على بعض ورفضها وقبولها عند الناس عامّة وعند الشعراء خاصّة، أسبابا متعدّدة تعود إلى الخصائص الفيزيولوجية والنفسية والثقافيّة والدينيـــة.(٢) فاستخدام لون خاصّ دون غيره يعود إلى الظروف الّتي يعيشها الشاعر. فاللون الواحد يمكن أن يكون مفضّلا عند شاعر، ومكروهاً عند آخر. وهكذا كانت «دلالة الألوان مرتبطة بأشياء عديدة في البيئـــة وفي نفس الإنسان، ومن هنا اختلفت الدلالات، فتارة يُعدّ اللون الأسود مصدر الجمال والقوة وتـــارة أخرى مصدر الحزن والخوف، وتارة يدعو إلى الفخر والاعتزار، وأخرى يكـــون مـــدعاة للتشـــاؤم والطيرة».(٣)

هذا وقد عرفت سيميائيّة الألوان في العصر الحديث قفزة كبيرة نظرا لأهمّية اللون في النشاط الحيوي الإنساني، فصارت سيميائيّة الأدب سمة المدرسة الرومانسيّة الّتي تغنّت بالطبيعة والمرأة والفنّ والجمال. وقد تتبّع السيميائيّون وعلماء النفس طبيعة هذه الألوان، واكتشفوا في تحليلاتهم أبعاداً تأثيريّة نفسيّة في العلاج الطبّي، وتوجيه السلوك الإنساني بشكل عام. وبصفة عامّة يمكننا أن نقول إنّ الألوان الفاتحة أكثر مرحاً وفرحاً، أمّا الألوان القاتمة فهي أكثر حزناً، وأنّ الألوان الساخنة هي ألوان ديناميكيّة مثيرة في حين أنّ الألوان الباردة هي ألوان مهدّئة ومريحة. إلاّ أنّ بعض التعابير اللونيّة في الشعر العربي

---

١ – ظاهر محمد هزاع الزواهرة، **اللون ودلالاته في الشعر**، ص ٢٢٩؛ أنظر أيضاً: صالح الشتيوى، رؤى فنية، ص٣١.

٢ – مرتضى قائمي "جماليات اللون في القرآن الكريم"، **مجلة آفاق الحضارة الإسلامية**، العدد ٢١ ، ص ٣٨٥.

٣ – أمل محمود أبو عون، **اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي**، ص ٥٢ .

الحديث تبدو مغرقة في المجاز العقلي إلى درجة الغموض، ويقف التأويل أمامها حائراً يبحث عن مرجعيّة بلاغيّة يفكّ بها خيوط الإبهام. والواقع أنّ هذا شيء من أثر الإبداع المجازي في لغة الشعراء المحدثين من أمثال نزار قبّاني، محمود درويش وسعيد عقل.(١)

ولابدّ من الإشارة إلى أنّ الشعراء لم يكونوا يستطيعون الاندماج بهذه الرؤية السيميائيّة والتعبير عن خفايا شعورهم نحوها، ولذلك فقد أولوا الوصف المادي جُلّ اهتمامهم فكان همّهم، وقد تأثروا بتيار التأنق والصنعة أن يصدروا صوراً هي أقرب ما تكون للمشهد الواقعي. وهذا النوع من استخدام الألوان هو استخدام عارض يفرضه حس الشاعر العميق وحبه للطبيعة وقدرته الفائقة في الوصف ويدل على جودة صنعة الشاعر وموافقته لمفهوم المحاكاة. وكثيرة هي الأمثلة التي يمكن أن نوردها في هذا المجال. فمن أبيات البحتري في وصف إيوان كسرى مروراً بعمالقة الوصف في الشعر العربي كابن الرومي والصنوبري، وابن خفاجة، وانتهاءً بشعراء الغرب ابتداءً من شيلي ولورد بايرون وصولاً إلى آلفرد دي موسيه وفكتور هوغو.(٢) إلاّ أنّنا آثرنا أن نذكر مثالا من الشعر الأندلسي لأنّه أقرب ممّا نحن فيه. يقول ابن سهيل الإشبيلي في تصويره لجمال الطبيعة:

الأرضُ قد لبستْ رداءً أخضرا والطلُّ ينثر في ربـــاها جوهَرا
وكأنّ سوسَنَها يصافحُ وردَها ثغـــرٌ يقبّلُ منه خـــدّاً أحمَرا
والنهرُ مـــابينَ الريـــاضِ تخالُه سيفاً تعلّق في نجـــادٍ أخضَرا
وكأنّه، إذْ لاحَ، ناصـــعُ فضّـــةٍ جعلتْه كفُّ الشمسِ تبراً أصفرا(٣)

والملاحظ من هذه الأبيات أنّنا لا نستطيع إعطاء أية دلالة للّون خارجة عن سياقها الطبيعي فلا يمكن أن يقدم لنا لون الماء الأصفر أية دلالة بعيدة عن تقانة الصنعة والقدرة الفائقة على الوصف. فالشمس فعلاً تنعكس على صفحة الماء وتحيله إلى اللون الأصفر، ولا يمكننا تحميل اللون في هذا السياق

١- لمزيدمن المعلومات،أنظر:ابن حُوَيلي الأخضرميدني، *الفيض الفنّي في سيميائيّة الألوان عند نزار قبّاني*،ص١١٤، ١٣٢.
٢- جهاد عقيل، "مدخل إلى الألوان في الشعر" **موقع منتديات استار تايمز**، ٢٠١٢/٥/٤. http://www.startimes.com.
٣- ابن سهل الإشبيلي، **الديوان**، ص ٣٢٤.

أيا من دلائله النفسيّة مثلاً من حيث أنه يمثل الغش والضعة والخداع، فاللون على الرغم من تواتره الشديد في شعر الطبيعة الأندلسي إلا أنه يبقى مقيداً وعاجزاً عن أداء وظائفه التعبيرية والرمزية.

وفي مقابل هذه الدلالة الطبيعيّة للألوان في الوصف المادّي نجد النظرية الإشارية أو السيميائيّة (Theory Semiotic) الّتي تعتمد على استخدام اللون لغاية ما. وقد ميّز (غودمان) وهو صاحب النظرية المذكورة، نوعين من الرؤية عند وقوفنا أمام لوحة ما الأولى فيزيولوجية والثانية سيكولوجية تعطي المعنى الخاص الذي يقوم به المتذوّق. وعندما يقرأ أحدنا، من خلال صورة شعرية، لوناً ما كالأحمر أو الأخضر، فإنّ ذلك لا يتمّ من خلال رؤية فيزيولوجية وإنّما من خلال رؤية سيكولوجية إدراكية معرفية.[١] إلاّ أنّ الشعر العربي الحديث كما أشرنا سابقا، يكاد يخلو من هذه الهواجس، باستثناءات بسيطة قدّمها نزار قباني ومحمود درويش.

اللون في الشعر العربي منذ الجاهليّة إلى عصر ابن خفاجة

إنّ ما نشاهده في الشعر الجاهلي هو عدم تنوّع الألوان، إذ كان اهتمامهم بالألوان الأساسيّة القليلة مثل الأسود والأبيض والأحمر والأخضر والأصفر. «ففي اللغة العربية الّتي نشأت في البيئة الصحراويّة يُعدّ الأسود والأبيض والأصفر والأحمر والرمادي من الألوان الرئيسية، فلم نشاهد ألوانا أخرى إلاّ قليلاً، وممّا يلفت النظر هو أنّ الأسماء والدرجات الّتي توجد للون الأسود تبرز أهمية اللون الأسود في لغة العرب الجاهليّين، بينما تتّسع دائرة الألفاظ اللونيّة على أساس الخصائص الإقليميّة عندما تتّسع في مناطق أخرى غير شبه الجزيرة والصحراء. وهكذا تدخل مصطلحات وصفات كثيرة للألوان لا سابقة لها في العصور السابقة وقياس الشعر الجاهلي بالشعر العباسي أفضل طريق لإبراز هذا الموضوع».[٢]

«فدراسة الألوان في الشعر الجاهليّ تبيّن لنا أنّ الشعراء الجاهليين يستخدمون اللون في معنى وضعي وحقيقي عموماً، وأنّ استخدام اللون في أشعارهم لم يتجاوز المعاني المحسوسة والملموسة».[٣]

---

[١] – جهاد عقيل، المصدر السابق.

[٢] – محمد رضا شفيعى كدكنى، **صورخيال درشعر فارسى**، ص ٢٦٩.

[٣] – طيّبه سيفي، **بررسي وتحليل عنصر رنگ در اشعار سه شاعر نو پرداز...**، ص ٨٤.

هذه البساطة تلائم الطبيعة البدوية والبيئة الصحراوية.

وقد تابع الشعراء في العصر الإسلامي طريقة الشعراء الجاهليين في استخدام الألوان إذ ليس بين الفريقين بعد زمني، فكانت بيئة العصرين الجاهلي والإسلامي مشتركة إلى حد ما. ولما اتّسعت فتوحات المسلمين وازدهرت الحياة وأصبحت البيئة متنوّعة، كثر استعمال الألوان وظهرت الألفاظ والمصطلحات الجديدة للألوان. ولعلّنا نستطيع أن نستدلّ كثرة استخدام الألوان بسبب الإكثار من وصف الطبيعة الّتي هي مصدر الألوان. كلّ المظاهر الّتي يشاهدها الشاعر في الصحراء لها لون خاصّ بها، فلابدّ للشاعر أن يتحدث عن الألوان خلال وصفه لمظاهر الصحراء.

أمّا في العصر العبّاسي فقد كان اللون أكثر استعمالا بالنسبة إلى العصور السابقة، إذ عرف العرب في العصر العباسي العيشة المدنية ومظاهر الحضارة وانتقلوا من الحياة البدوية إلى الرخاء المدني، «فأجاد أهل هذا العصر في الوصف الشعري وتوسّعو فيه، ... فصار شعراء العرب يصفون المناظر الطبيعيّة والأبنية الجميلة».[١] فمن يقرأ ديوان الصنوبري مثلا يلاحظ أنّه يكثر من وصف الطبيعة وأزهارها. هكذا أخذ حضور اللون في أشعارهم صورة متمايزة، وتنوّعت الألوان وازدادت ألفاظها، فاستعان الشعراء باللون في تصوير الرياض والمدن والقصور،[٢] فعلى هذا نشاهد في العصر العباسي الحضور البارز للون في توصيف المظاهر الجديدة للحياة، كوصف الخمر. و لم ينحصر استخدام اللون عند الشعراء بالأمور المحسوسة فقط، بل كانوا، فضلاً عن ذلك، يكثرون من استخدامه في غير معانيه الوضعيّة. حتّى تفنّن الشعراء في هذا المجال إلى حدٍّ أدّى إلى ظهور صناعة حديثة في عالم البلاغة سمّاها الدكتور شوقي ضيف مظهراً للتدبيج.[٣] نضيف إلى هذه العوامل اتّساع الدولة وتنوع الطّقس والطبيعة الجميلة الساحرة لهذه الأقاليم إلى جانب حياة اللهو والمجون. ومن أبرز شعراء الوصف في هذا العصر أبو نواس وبشّار بن برد، وأبو تمام، والبحتري، وابن الرومي، وابن المعتز.

أمّا في الأندلس الّتي عاش فيها ابن خفاجة، فقد ازدهر فيها الشعر العربي وأجاد أهلها في فنّ

١- جرجي زيدان، **تاريخ آداب اللغة العربيّة**، ج ١، ص ٥٤٨.

٢- إيليا الحاوي، **فنّ الوصف**، ص ١٤١.

٣- شوقي ضيف، **الفنّ ومذاهبه في الشعر العربي**، ص ٢٣٠-٢٣١.

الوصف لمخالطتهم أهل الإفرنج، فجعلوا للوصف بابا مستقلّا في الشعر العربي،[١] بعد ما كان الوصف فيه غرضاً ثانويّاً إلى جانب الأغراض الأصليّة كالمدح والفخر والهجو وما إلى ذلك. «وقد كان استخدام اللون في الشعر الأندلسي مثيراً للاهتمام، فكان لطبيعة الأندلس الجميلة والحياة المترفة المملوءة باللهو واللعب والرفاهيّة أثر كبير في الإقبال على شعر الطبيعة والإكثار من استخدام الألوان. فعلى هذا الأساس استعان شعراء الأندلس باللون في تصوير مظاهر الحياة ووصف البساتين ومجالس اللهو والخمر».[٢]

والحقيقة أنّ تلك الأدلّة الّتي ذُكرت لاستخدام اللون في الشعر الأندلسي كانت نفس الأدلّة الّتي شاهدناها في العصر العباسي. لكن تأثير الطبيعة على الأندلسيين أبرز من تأثيرها على العباسيين، لأنّ طبيعة الأندلس جميلة وفاتنة أكثر بكثير من الطبيعة المحيطة بالشعراء العبّاسيين. فقد شاهد الأندلسيون الأزهار المتنوعة بألوان وروائح وأشكال متعددة، ... فتميزوا بالاكثار من وصف الأزهار، حتى ألّف حبيب الحميري كتابه البديع في وصف الربيع.[٣]

«ومن إبداعات شعراء الأندلس في استخدام اللون في أشعارهم يمكن الإشارة إلى وصف شَعر المحبوب باللون الأشقر في الجمال، أيضاً توصيف العيون بصفتين الأزرق والأشهل (أزرق ممزوج بالأسود). وكان ذلك ثمرة البيئة الجديدة».[٤] فالبيئة الجديدة، هي البيئة الّتي يشاهد الشاعر فيها الأقوام الأروبّية وقد اصطبغ شعر الغالبيّة العظمى منهم باللون الأشقر وعيونهم بالأزرق أو الأشهل. وتجدر الإشارة إلى أنّ اللون الأزرق في العيون مشؤوم عند الجاهليين،[٥] لكنّه محبوب عند الأندلسيين، والشاعر الأندلسي تابع لبيئته، فغيّرت هذه البيئة الجديدة رأيه في اللون الأزرق الّذي كان مشؤوماً في التراث الشعري عند الجاهليين فأصبح محبوباً عنده.

١- جرجي زيدان، **تاريخ آداب اللغة العربيّة**، ج ١، ص ٥٤٨.

٢- طيبه سيفى، "رسالة: **بررسي وتحليل عنصر رنگ در اشعار سه شاعر نو پرداز ...**"، ص ٨٦.

٣- إحسان عباس، **تاريخ الأدب الأندلسي** *(عصر الطوائف والمرابطين)*، ص ١٩٣.

٤- طيبه سيفى، "**بررسي وتحليل عنصر رنگ در اشعار سه شاعر نو پرداز ...**"، ص ٨٧.

٥- أحمد عبد اللّه محمّد حمدان، **"دلالات الألوان في شعر نزار قبّاني"**، ص ٢٧.

المؤثّرات على نزعة ابن خفاجة إلى وصف الطبيعة واستعمال الألوان

لكلّ شاعر أسباب ومؤثّرات مختلفة في اتّجاهه إلى فنّ شعري خاصّ والميل إليه. ولا يستثنى ابن خفاجة من هذا الموضوع. «فالشاعر ولد سنة ٤٥٠ الهجريّة في جزيرة "شَقْر"[١] من أعمال بلنسية، وهي جزيرة يحيط بها نهر هناك، فيجعلها جنّة من جنان الأندلس».[٢] وقيل لبلدته جزيرة لأنّها كانت محيطة بواسطة نهر شُقْر. وإذا كان لموطن الولادة والنشأة تأثير في تكوين الشخصية، فليس لنا أن ننكر أثر "شُقر"، مسقط رأس ابن خفاجة، في نزعته الأدبية وخياله الشعري. فقد كانت نزعة ابن خفاجة إلى وصف الطبيعة وعنايته بالألوان ناتجة عن تأثّره بشعراء الشرق العربي. «وكان ابن خفاجة صنوبري الأندلس لأنّه كان مغريا بوصف الأنهار والأزهار وما يتعلّق بها، وأهل الأندلس يسمونه الجنّان».[٣] إشارة إلى إكثاره من وصف الطبيعة.

هذا وقد «كثرت في الأندلس الرياض والبساتين وصدحت في جنباتها الطيور وتوزّعت في أنحائها الجداول وباتت حواضر الأندلس تؤلف عقداً من الحدائق ولاسيّما قرطبة وإشبيلية وغرناطة، وبلنسية ومورسية».[٤] وكل هذه المحاسن الّتي نشاهدها في الأندلس، كان لها الأثر القوي في خيال الشاعر وذوقه وإحساسه وعواطفه الشعرية، فبرع ابن خفاجة في وصف الطبيعة وأنشد قصائد مملوءة من الجمال والألوان الناظرة الزاهية، حتّى جدّد وابتكر في وصف الطبيعة.[٥]

«إن شاعر الطبيعة حين يعمد إلى وصفها، يمسك بريشة فنّان استحضر معه كلّ ما يحتاج إليه من ألوان بهيجة بحيث يستطيع أن يجعل من أبياته لوحة جميلة تجذب الأنظار وتخطف الأبصار، وهو في الروضيات أكثر احتياجاً إلى التنويع والتلوين. ففي الطبيعة اخضرار واحمرار واصفرار وفيها أوراق خضر نضيرة وأغصان غضة مياسة، وفيها نور وأزاهير وشذى وعبير، وفيها مياه صافية فضّية بالضحى

---

[١] – شُقْر: بضمّ الأوّل وفتحها، وسكون الثاني، جزيرة في شرق الأندلس، وهي أجمل البلاد وأكثرها روضةً وماءً. (معجم البلدان، ج ٣، ص ٣٥٤).

[٢] – شوقي ضيف، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، ص ٤٤٤.

[٣] – أحمد بن محمّد المقري التلمساني، **نفح الطيب من غصن الأندلس الرّطيب**، المجلّد الثالث، ص ٢٨٨.

[٤] – يوسف عيد، **دفاتر أندلسية**، ص ٨٤٣.

[٥] – محمد رضوان الدايه، **في الأدب الأندلسي**، ص ١٢٢.

عسجدية عند الأصيل».[١]

وممّا يمكن أن نشير إليه في تأثّر ابن خفاجة في نزعته إلى اللون، رغبته في محاكاة شعراء الشرق. لكن هذا الأمر يعود إلى بيئة الشاعر أيضاً، لأنّ الشاعر عاش في بلد متأثر بالشرق حتّى اتّخذ الشعراء أسماء شعراء المشرق لأنفسهم مثل متنبي الغرب لابن هاني، أو صنوبري الأندلس لابن خفاجة. وقد أكّد على هذا المعنى محمّد علي سلامة إذ يقول: «لقد تزوّد ابن خفاجة لنبوغه في الأدب بثقافة واسعة ومتعدّدة، وذلك بمطالعة الدواوين الشعرية لنوابغ الشعراء وحفظها، وخاصة المتنبي والشريف الرضي، وعبد المحسن الصوري، ومهيار الديلمي الّذين تأثّر بهم ابن خفاجة تأثراً ملحوظاً، كما صرّح بذلك شخصياً في مقدمة ديوانه».[٢]

فلهذا السبب نفسه قال محمد رضوان الداية متحدّثا عن ابن خفاجة: «إنه فتح عينيه في صباه على أشعار الشريف الرضي ومهيار الدّيلمي وعبد المحسن الصوري، فراقه شعرهم واستهوته طرائقهم، ونزع إلى تقليدهم جميعاً».[٣] وهذا يعني أنّ ابن خفاجة شاهد استخدام اللون عند الشعراء العرب وتأثّر بها. فاستخدام اللون في وصف الطبيعة عنده يعود إلى حبّه للطبيعة الساحرة وتأثّره بشعراء المشرق ومعرفته الواسعة بمذاهبهم الشعرية، وقدرته الواسعة على المحاكاة.

ومن الأمور الّتي تجدر الإشارة إليها في هذا المجال، حبّ الشاعر الشديد لمسقط رأسه جزيرة شُقْر. فقد كان شعر ابن خفاجة في الطبيعة يمثّل تعلّقه ببيئته الأندلسية، وحبّه الجمّ لها، وهذا ممّا جعله يفضّلها على غيرها من البيئات، إذ عاش الشاعر حياته الهادئة في قريته الجميلة الوادعة.[٤] وربّما كانت صرخة ابن خفاجة أصدق تعبير عن هيامه بمسقط رأسه الّذي يفضّله على جنّة الخلد، إذ يقول مخاطبا أهل الأندلس:

يا أهلَ أندلسٍ للّه دَرُّكمُ ماءٌ وظلٌّ وأشجــارٌ وأنــهارُ

---

[١] – مصطفى الشكعة، **الأدب الأندلسي**، ص ٢٥٩.

[٢] – علي محمد سلامه، **الأدب العربي في الأندلس**، ص ٣٣٣. أنظر أيضاً: حنان إسماعيل أحمد معابرة، "*مقالة: الأثر المشرقي في شعر ابن خفاجة الأندلسي*"، ص ٢٢٥.

[٣] – محمد رضوان الداية، **تاريخ النقد الأدبي في الأندلس**، ص ٣٦٥.

[٤] – علي محمد سلامه، **الأدب العربي في الأندلس**، ص ٣٣٦و ٣٤٥.

ما جنّةُ اللهِ إلاّ في ربوعكمُ ولو تخيّرت، هذي كنت أختارُ[١]

فلهذا يرى إيليا الحاوي أنّ مثل هذه الشواهد الشعريّة لابن خفاجة تبرز الطبيعة الّتي ملكت على الشاعر قلبه فما استطاع أن يتجرّد من تأثيرها أو يبتعد عن جوّها.[٢] فأثّرت هذه البيئة الجميلة الفاتنة المشهورة بعروس الأندلس[٣] في شخصية الشاعر وخياله وأدبه خاصّة في وصفه للطبيعة. كما كان الشاعر يتمتّع بمقدرة واسعة في الوقوف على مواطن الجمال، حيث امتزجت الألوان بشكل جميل في كثير من قصائده، فصوّر لنا أجمل اللوحات والصّور. إنّ الشاعر قد «أحسن المزج بين مختلف الألوان؛ وجمع بين اللمح الذّكي، والحسّ المرهف، والملاحظة الدّقيقة، إضافة إلى الذوق الّذي يحسن الملاءمة بين الألوان، ويفرّق بينها، ويحسن انتقاءها».[٤] والطبيعة له كصديق ذي شعور وإحساس يتحدث معها عن أحاسيسه وعواطفه فامتزجت نفسه بها. فالشاعر يلجأ إلى أحضان الطبيعة فيدخل جميعُ عناصر الطبيعة في شعره مثل الشكل والصوت والرائحة واللون. وكلّ هذا يعود إلى دقّة الملاحظة عند الشاعر. إذ يصوّر الطبيعة بعض الأحيان تصويراً دقيقا مركّزا على الألوان الّتي يشاهدها في المشاهد الطبيعيّة.

فكلّ هذه الأمور الّتي ذكرناها أدّت إلى شغف ابن خفاجة بالطبيعة. فأصبحت الطبيعة له بمنزلة الملجأ والمأمن. وهو كان شخصاً ثريّاً إلى حدّ ما فلم يتعرّض لاستماحة ملوك الطوائف مع تهافتهم على أهل الأدب.[٥] وكان يتمتّع بحياة هادئة بعيدة عن الاضطرابات السياسيّة والاقتصاديّة. فكان يميل إلى التنـــزّه في طبيعة قريته الساحرة يقضي أوقاته فيها. يجول في الرياض والجبال وعلى ضفاف الأنهار مرتاح البال. وقد أشار حنّا الفاخوري إلى هذا المعنى قائلاً: «شعر ابن خفاجة شعر الطبيعة الزاهية، النابضة بالحياة، هو شعر الجنان والمتنزّهات، يصوّرها تصويراً دقيقاً حافلاً بالرقّة واللين والأصباغ».[٦]

---

[١] – ابن خفاجة، **الديوان**، ص ٨٥.

[٢] – خليل الحاوي، **فن الوصف وتطوّره في الشعر العربي**، ص ٢٣٧.

[٣] – شوقي ضيف، **تاريخ الأدب العربي** *(في الأندلس)* ص ٣١٧.

[٤] – محمد رضوان الدايه، **في الأدب الأندلسي**، ص ١٢٤.

[٥] – شوقي ضيف، **تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات (الأندلس)** ص ٣١٧؛ جرجي زيدان، *تاريخ آداب اللغة العربيّة*، ج ٢، ص ٣٠.

[٦] – حنّا الفاخوري، **الجامع في تاريخ الأدب العربي**، ج ١، ص ٩٧٤.

وأكّد شوقي ضيف على هذا الموضوع بقوله: «أهمّ موضوع استنفد أكثر شعره واشتهر به، وصف الطبيعة، حتّى سمّاه الأندلسيّون الجنّان نسبة إلى جنان الأندلس وتصويره لها تصاوير بديعة، ... إذ أحسّ بعناصر الطبيعة إحساساً عميقاً تفرّد به لا بين شعراء الأندلس وحدهم، بل بين شعراء العربيّة جميعاً، بحيث يعدّ أكبر شعراء الطبيعة عند العرب في مختلف عصورهم».[1]

هذا وقد قمنا بدورنا بإحصاء الألوان المستعملة في دواوين أبرز الشعراء الّذين اشتهروا بشعر الوصف منذ العصر الجاهلي إلى ابن خفاجة. فرأينا أنّ النتيجة تؤيّد ما ذهب إليه مؤرّخو الأدب العربي كشوقي ضيف وحنّا الفاخوري وجرجي زيدان وغيرهم ممّن ذكرنا أقوالهم آنفاً، ووصلنا إلى أنّ ابن خفاجة أبرز شعراء الوصف، الّذي أكثر من استعمال اللون في شعره.

جدول يظهر نتيجة عمليّة إحصائيّة لاستعمال الألوان عند الشعراء

الألوان ومشتقاته[2] / الشعراء وعدد أبياتهم		الأبيض	الأسود	الأخضر	الأحمر	الأصفر	الأزرق	المجموع	النسبة المئويّة
امرئ القيس	٦٩٥	١٤	٧	١	٣	١	١	٢٧	%٣.٨٨
بشار بن برد	٧٥٢٦	٦٠	٣٨	١٣	١٥	٢٩	٣	١٥٨	%٢.٠٩
أبو نواس	٨٨٠٧	٣٥	٢٥	١٨	٤٣	٣٧	٥	١٦٣	%١.٨٥
البحتري	١٥٨٥٥	١٨١	٨٥	٥١	٣٧	١٣	٦	٣٦٨	%٢.٣٢
ابن الرومي	٣٠٥١٥	١٦٤	٩٥	٥٤	٤٢	٢٦	١٤	٣٩٥	%١.٢٩
الصنوبري	٦٨٩٢	٦١	٢١	٣٧	٤٠	٢١	٥	١٨٥	%٢.٦٨
المتنبّي	٥٥٧٨	٧٤	٢٨	١٠	١٧	٣	٢	١٣٤	%٢.٤٠
ابن المعتزّ	٥٢٦٢	٥٠	٢٨	٢٢	٢٨	٢٠	٩	١٥٧	%٢.٩٨
ابن خفاجة	**٢٨٦٩**	**٦٦**	**٤٣**	**٣٢**	**٣٠**	**١٢**	**١٨**	**١٦٤**	**%٥.٧١**
المجموع	٨٣٩٩٩	٧٠٥	٣٧٠	٢٣٨	٢٥٠	١٦٢	٦٣	١٧٨١	%٢.٠٨

فهذه العمليّة الإحصائيّة الّتي قمنا بها في دواوين هؤلاء الشعراء تبرز لنا أنّ استعمال اللون في

[1] - شوقي ضيف، **تاريخ الأدب العربي (في الأندلس)**، ص ٣١٩- ٣٢٠.

[2] - المقصود من مشتقّات الألوان، جميع الألفاظ المأخوذة من أصل لغوي مشترك، والدالّة على لون واحد، كالبياض، البيض، الأبيض، البيضاء، ابيضّ، و...

الشعر ليس أمرا جديدا، إلاّ أنّ ابن خفاجة أكثر من استعمال اللون في وصف الطبيعة وأبدع نوعا من الشعر يمكنا تسميته باللونيات. ذلك لأن بعض الشعراء في الأدب العربي اشتهروا بنوع خاص من الأغراض الشعريّة، وبرعوا فيها. كأبي نواس الّذي كان «مبدع الخمريّات في الشعر العربي سواء من حيث الكميّة أو من حيث الكيفيّة، فقد عاش للخمر، يتغنّى بها مجاهراً بالفسوق والمجون. وكان شيء من ذلك قد أخذ يشيع على ألسنة الشعراء منذ ظهور الوليد بن يزيد، ونمّاه بشّار ومطيع بن إياس ووالبة بن الحباب وعصاباتهم من المجان في البصرة والكوفة، غير أن أبا نواس اتّسع به اتساعاً شديداً، فإذا الخمرية تتكامل صورها وتُفْرَدُ لها القصائد والمقطوعات وتصبح فنّاً مستقلّاً، له وحدته الموضوعيّة».[١] أو كأبي العتاهية الّذي برع في الزهديّات، بعد ما «أصبح للزهد شعراء مختصون هجروا ملذات الدنيا وانقطعوا للعبادة فأفردوا شعرهم للزهد، و لم يشغلوا أنفسهم بغيره، فتطوّر معهم الزهد وأوغل في الروحانيّة والفلسفة والحكمة. فأبوالعتاهية سخر كلّ فنه للحِكم والمواعظ، يذكر فيها تقلبات الدهر،ويصوّر فيها الآخرة وأهوالها».[٢] هكذا أصبح أبو العتاهية مبدع الزهديات في الشعر العربي.

كذلك نشاهد في ديوان ابن خفاجة كثرة استخدام اللون، وفي الواقع نستطيع أن نقول إنّ بعض قصائده تختصّ بالألوان، إذ أكثر الشاعر فيها من استخدم الألوان المتعدّدة، ولهذا نستطيع أن نسمّي هذه القصائد باللونيّات. وفيما يلي دراسة لأبرز هذه اللونيّات في ديوان ابن خفاجة.

دراسة نماذج من لونيّات ابن خفاجة

عرفنا فيما سبق أنّ ابن خفاجة اهتمّ باستخدام الألوان في وصف الطبيعة، ورسم لنا في قصائده لوحات جميلة بريشة الألفاظ، حافلة بالألوان المختلفة. وهذا أبرز دليل على أهميّة اللون عند الشاعر. ونشاهد في هذه القصائد إبداع الشاعر في وصف الطبيعة، وقدرته في تركيب الألوان المتشابهة والمتفاوتة، ومقدرته في استخدام الصور البلاغيّة في ترسيم اللوحات الفريدة والخلّابة. وهذا يعني أنّ الشاعر أكثر من استخدام الألوان وأبدع فيها، خاصّة في القصائد الّتي سمّيناها باللونيّات. إذ كانت معظم أبيات هذه القصائد ذات دلالات لونيّة. وفي ما يلي دراسة لأشهر النماذج من لونيّات ابن خفاجة.

---

[١] – شوقي ضيف، **تاريخ الأدب العربي (العصر العبّاسي الأوّل)**، ص٢٣٤.

[٢] – سراج الدين محمّد، **موسوعة روائع الشعرالعربي** ، المجلّد ٣ ، ص ٦ – ٧.

١–وصف النهر

من أشهر قصائد ابن خفاجة الّتي تدخل ضمن قصائده اللونيّات هي القصيدة الّتي نظمت في وصف النهر المتعطّف مثل السوار. إذ يشاهد القارئ في هذه القصيدة لوحة فنّية مملوءة بالألوان المختلفة، إذ استخدم الشاعر عنصر اللون للتعبير عن أجزاء الطبيعة المختلفة، فيقول:

لِلّه نهرٌ، سـال في بَطحـاءِ — أشهَى وروداً مِن لَمَى الحسناءِ
متعطِّفٌ مثلَ السـوارِ، كـأنّهُ — والزهرُ يَكنفُهُ، مَجَـرُّ سَماءِ
قد رقّ، حتّى ظنّ قرصاً مُفرغاً — من فضّةٍ، في بُردةٍ خضـراءِ
وغدتْ تَحُفّ به الغصونُ، كأنّها — هُدبٌ يَحُفّ بمُقـلةٍ زرقـاءِ
ولطالما عاطيـتُ فيه مُدامـةً — صفراءَ، تَخضِبُ أيدي الندماءِ
والريحُ تعبثُ بالغصونِ، وقد جرى — ذهب الأصيلِ على لجين الماءِ[١]

فالشاعر يصف في هذه الأبيات نهراً يجري في وادٍ، وشبّه هذا النهر باللّمى السمراء للمرأة الجميلة لعذوبة مائه. وينظر الشاعر إلى هذا النهر من مكان مرتفع فيتراءى له النهر من بعيد أسمر اللون. وكذلك شبّه ماء النهر الّذي تحيط به النباتاتُ والأعشاب، بقرص مفرغ من فضّة، في ثوب أخضر. وشبّه الأغصان الّتي تحفّ بهذا النهر المستدير بشعر الأجفان الّتي تحفّ بالمقلة الزرقاء. فنشاهد إبداع الشاعر في وصف هذا النهر والوادي الّذي يحيطه بواسطة هذه التشبيهات. ولعلّ إجادة الشاعر في وصف هذا النهر هي الّتي جعلت مصطفى الشعكة يقول: «وقد رسم ابن خفاجة هذه الصورة الشهيرة الرقيقة الأنيقة للنهر فيبدع ويرقّ وكأنّما يكتب أبياتاً غزليّة في محبوب».[٢]

فنلاحظ أنّ الشاعر استحضر في البيت الأوّل اللون الأسمر للتعبير عن جمال الشفاه ولون النهر، إذ ينظر الشاعر إلى النهر من مكان مرتفع، فيبرز له هذا النهر الجاري في الوادي، من بعيد باللون الأسمر

---

[١] – ابن خفاجة، **ديوان**، ص ١١. البطحاء (الأبطح): المكان المتّسع يمرّ به اللبل، فيترك فيه الرمل والحصى صغار. اللمى: سُمرةٌ في الشّفة تُستحسن. السِّوار: حلية من الذهب مستديرةٌ تُلبس في المِعصَم أو الزَّند. يكنفه: كنّف الشيء: أحاط به. تحفّ (حَفَّ): استدار حوله وأحدق به. الهُدب: شَعر أشفار العين. الأصيل: الوقت حين تصفّر الشمسُ لمغربها. اللُّجَيْنُ (على صورة المصغر): الفضة.

[٢] – مصطفى الشكعة، **الأدب الأندلسي**، ص ٣١٢.

لشدّة عمقه. وفي البيت الثاني إشارة إلى اللون الأبيض للمجرّة والنجوم الّتي حولها للتعبير عن الأزهار البيضاء حول النهر. وفي البيت الثالث يستفيد الشاعر من اللون الفضّي للتعبير عن لون الماء ومن اللون الأخضر للتعبير عن لون الأعشاب والنباتات المحيطة بالنهر. وفي البيت الرابع يستعمل اللون الأزرق للتعبير عن لون الماء والمقلة. وفي الواقع شبّه الغصون بشعر الأجفان لأنّ لون كليهما غامق أو أسود. وفي البيت الخامس يستخدم اللون الأصفر في وصف الخمر. وفي البيت الأخير يستفيد من اللون الذهبي واللون الفضّي لترسيم اصطدام أشعة الشمس الذّهبية على الماء الفضّي. وقد أراد الشاعر أن يبرز قيمة ذلك النهر من خلال تشبيهه بأثمن الأشياء، بالفضّة والذهب. «وتنتمي هذه القصيدة إلى فن الوصف النقلي لأنّ طرفي التشبيه هما مادّيان، أي أنّ الوصف يتصدّى فيه لمظهر خارجيّ حسّيّ».[1] فنشاهد أن الشاعر استفاد من سبعة ألوان في نظم هذه الأبيات الستّة، وجعل الألوان المختلفة جنباً إلى جنب لترسيم اللوحة الخلّابة. فلهذا نرى أنّ مثل هذه القصيدة تليق أن تسمّى باللونيّات، كالخمريّات والطرديّات والزهديّات.

٢- وصف الليلة

من المواضع الّتي ركّز الشاعر فيها على استخدام اللون في ديوانه هي قصيدته الّتي نظمها في وصف ليلة ثلجيّة اختلط فيها اللون الأسود لليل باللون الأبيض للثلج. واللون الأسود جزء لا يتجزّأ من الليل وصفة ثابتة له. وهو وصف يبعث الخوف والرعب، كما هو مظهر الراحة والنوم والفراغ. وكثير من الشعراء تعرّضوا لليل ووصفوه بالأسود قديما وحديثاً. وقد وصف ابن خفاجة ليلة ثلجيّة في إحدى لونيّاته، ويقول:

ألا فضَلَتْ ذَيلَها، ليلةٌ، تَجُرّ الرَّبابُ بها هَيدَبَا
وقد بَرقَعَ الثّلجُ وجه الثرى، وألحَفَ غُصنَ النّقا، فاحتبى
فَشابتْ، وراءَ قِناعِ الظلامِ، نَواصي الغُصونِ، وهامُ الرُّبَى
فمهما تيممّتُ خمّارةً رَكبتُ إلى أشقَر أشهَبَا
وحيّيتُ جانبَها طارِقاً، فقالَتْ تُجيبُ: ألا مَرحَبَا

---

[1] - إيليا الحاوي، **فنّ الوصف**، ص ٨، يوسف عبد، *دفاتر أندلسيّة*، ص ٨٤٢.

وقامَتْ بأجيَـــدَ، من كأسِها، لأوقَـــصَ، مِنْ دَنّها، أحدَبَا
فجـــاءَت بحَمــــراءَ وَقّـــادَةٍ تلَهّـــبُ في كاســــها كوكباً
عَثَرتُ بذَيــلِ الدّجَـــى دُونَها، فأضحَكتُ ثَغــراً لها أشنَبَـــا
وقد مَسَحَ الصّبحُ كُحلَ الظّلامِ، وأطلَـــعَ فَوْدُ الدّجَـــى أشْيَبَا[١]

تتألّف هذه القطعة الشعريّة من تسعة أبيات، سبعة منها ذات دلالات لونيّة. في البيت الأوّل يشير الشاعر إلى اللون الأبيض بواسطة لفظ الرّباب بمعنى السحاب الأبيض، واللون الأسود بواسطة لفظة الليلة، ويرسم لنا صورة السحاب الأبيض الّذي يدنو من الأرض ويجرّ ذيله على الربى. وفي البيت الثاني وصف الشاعر الثلج عندما كسا وجه الثرى والأشجار، فلا تشاهد العين إلاّ البياض، كأنّ الثلج يبسط برقعا أبيض على وجه الأرض، على طريقة الاستعارة المكنيّة. وفي البيت الثالث يصف الشاعر صورة الرّبى الّتي كساها الثلج فابيّضت قممها. فنجد اللونين الأبيض والأسود في هذا البيت. وقد أشار الشاعر إلى اللون الأبيض بلفظة "شابت" أي صار شيخاً، فلفظة "شابت" تدلّ على اللون الأبيض بصورة غير مباشرة، كما أنّ لفظة "الظلام" تدلّ على اللون الأسود بشكل غير مباشر أيضاً.

وفي البيت الرابع يستعمل الشاعر لفظة "الأشقر" أي ما كان بين الأحمر والأصفر ولفظة "الأشهب" أي ما خالط سواده بياض. وأشقر هنا كناية عن الساقي، وأشهب كناية عن الفرس. وفي البيت السابع يصف الشاعر الخمر وكأسها مستخدما اللون الأحمر. فجاء بلفظة "حمراء وقّادة" لوصف الخمر، كما جاء بالكوكب لوصف الفقاقيع البيضاء على سطح الخمر. والكوكب استعارة تصريحيّة، للحباب الّذي فوق كأس الخمر، ومراد الشاعر من بياض كأس الخمر، كونه كالماء الصافي، وكان نوع هذا الكأس من الزجاج وذا شفّافيّة ويظهر لون الشراب من ورائه أو من فوقه، وشرابه أحمر كلهيب النار. وفي البيت الثامن نشاهد اللون الأسود في الدّجى، واللون الأبيض في الثغر الأشنب. وفي البيت

[١]– ابن خفاجة، **ديوان**، ص ٣٣. فضلت: غلبت في الفضل. الهيدب من السحاب: المتدلي الذي يدنو من الأرض. ألحف الغصن: ألبسه. القناع:ما تغطّى به المرأة رأسها، وما يستر به الوجه. نواصي،واحدها ناصية: مُقدّم الرأس وشعر مقدّم الرأس إذا طال. الهام، واحدها هامة: الرأس. الخمّارة: موضع بيع الخمر. الطارق: الآتي ليلاً. الأجيد: الطويل العنق. الأوقص: القصير العنق. الوقّاد: وصف للمبالغة، من يوقد النار. الفود: جانب الرأس. الدّجى: الظلام.

الأخير نستنبط اللون الأسود من كحل الظلام والدّجى، واللون الأبيض من الصّبح وأشيب.

فنلاحظ أن الشاعر يمزج اللون الأسود والأبيض كثيراً لرسم هذه الليلة الثلجيّة في هذه القطعة الشعريّة الّتي تستحقّ أن تسمّى باللونيّات حقّاً.

٣- وصف الراية

يتحدّث ابن خفاجة في إحدى قصائده اللونيّة عن ظلام الليل، ويرسم كلّ مشاهده فيها، مختتماً آخر هذه المسرحيّة بطلوع أنوار الصبح الأبيض، إذ يقول:

وظَلامِ ليـــلٍ لا شِهابَ بأُفقِهِ، إلّا لنَصلِ مُهَنّـــدٍ أو لَهـــذَمِ
لاطَمتُ لُجّتَهُ بَموجَةِ أشهَبٍ، يُرمَى بها بحـــرُ الظّلامِ، فترتَمي
قد سالَ في وَجـــهِ الُدجُنّةِ غُرّةً، فاللّيلُ في شِيَةِ الأغَـــرّ الأدْهَمِ
أطلَعتُ منهُ، ومن سِنانٍ أزرَقٍ ومُهَنّدٍ عَضبٍ، ثَلاثَـــةَ أنجُـــمِ
إن يَعتَكِرْ ليلُ العَجاجَةِ تَستَتِرْ، أو يَعتَرِضْ شَيطانُ حَربٍ تُرجَمِ
جاذَبتُهُ فَضلَ العِنانِ، وقد طَغَى، فانصاعَ يَنسابُ انسِيابَ الأرقَمِ
في خُضرِ عُودٍ بالأراكِ مُوَشّحٍ، أو رأسِ طَـــودٍ بالغَمامِ مُعَمَّمِ
أو بَحرِ نَحرٍ بالحَبابِ مُقَلّـــدٍ، أو وَجهِ خَـــرقٍ بالضّريبِ مُلَثَّمِ
وكأنّ ضَوءَ الصّبحِ رايَةُ ظافِرٍ، نَفَضَتْ بهِ الهَيجاءُ نَضحاً من دَمِ[1]

تتألّف هذه القصيدة من عشرة أبيات، ويستخدم ابن خفاجة الألوان المختلفة في تسعة أبيات منها. يرسم الشاعر في البيت الأوّل الليل المظلم الّذي يشرق فيه نصل السيف واللهذم. فنستنبط اللون الأسود من ظلام الليل واللون الأبيض من نصل المهنّد واللهذم. وفي البيت الثاني يشبّه لمعان هذه السيوف في سواد الليل بلجّة موجة شهباء في ظلام البحر الأسود. فنشاهد أنّ الشاعر يستفيد من اللون المباشر يعني أشهب، واللون غير المباشر المستفاد من ظلام البحر. وفي البيت الثالث يشبّه هذا اللمعان في الليل بالغرّة في جبهة الفرس الأسود، فنلاحظ تركيب اللون الأسود مع الأبيض عند الشاعر مرّةً

١- ابن خفاجة، **ديوان**، ص ٢٣٥. اللهذم: القاطع من السيوف والأسنّة. شبة: رأس. العضب: السيف القاطع. يعتكر: يظلم. الخَرق: القفر والأرض الواسعة. انسياب الأرقم: كالحيّة في حركتها. الضريب: الثلج.

أخرى. كما يشير إلى اللون الأسود بواسطة الدّجنّة والليل والأدهم، ويشير إلى اللون الأبيض بواسطة غرّة والأغرّ. والمقصود من الغرّة هنا القمر في الليلة السوداء. والشاعر نظر إلى الليل المزخرف بالقمر فخلق هذه الصورة الخلاّبة.

وفي البيت الرابع يقول: إنّ هذا الليل المظلم أصبح مقمرا من سنانٍ أزرق وسيفٍ عضب وغرّة الفرس، كأنّها نجوم لهداية الشاعر في المصائب والشدائد.[1] واستخدم ابن خفاجة اللون الأزرق للأسنة لأنّ الأسنة تقع في عيونه الزرقاء ولأنّها من الحديد الّذي لونه رّمادي أو فضيّ يضرب إلى الأزرق، أو في معرض أنوار الشمس يضرب إلى الأزرق. ويدلّ السنان الأزرق على حدّة سنان الرمح ولمعانه وقوّته أيضاً.

وفي البيت الخامس يشير إلى سواد الليل بواسطة ليل العجاجة. وفي البيت السادس يدلّ الأرقم على اللونين الأسود والأبيض، ويمكن أن يدلّ على المجرّة في كبد سماء الليل. وفي البيت السابع يشير الشاعر إلى اللون الأخضر بواسطة لفظ الخضر للتعبير عن اخضرار عود شجرة الأراك. وفي البيت الثامن يصف الشاعر زمان طلوع الشّمس وبياض الصبح، وفي هذا الزمان يختلط اللون الأحمر باللون الأبيض، فشبّهه الشاعر ببحر من الدّم فوقه الفقاعات البيضاء، فنستنبط اللون الأحمر من بحر النحر، واللون الأبيض من الحباب والضّريب. وفي البيت الأخير يشير الشاعر إلى بياض الصبح وهو كالعلم المنتصر، وعند الغروب تسقط أنوار الشمس الحمراء على هذه الراية وتُحوّل لونَها إلى الأحمر، وهذا الاحمرار يكون بواسطة غروب الشمس. وأنوار الشمس الحمراء كأنّها دمّ تنثر على هذا العلم أو الراية، فنشاهد انتثار اللون الأحمر على المساحة الوسيعة من اللون الأبيض. والحقيقة أنّ هذا البيت مسرح الشمس من ولادتها وطلوعها إلى موتها وغروبها. وقد استفاد الشاعر من الألوان المباشرة وغير المباشرة معا، لرسم هذه اللوحة الفريدة. وقد أكثر الشاعر من تركيب اللونين الأبيض والأسود في هذه القصيدة، لأنّ الليل والصبح مرتبطان بهذين اللونين.

[1] – الزرقة من الألوان غير المحدّدة عند العرب، فهي عندهم البياض، وهي الخضرة، وهي الصفرة، وهي الكدرة وهي اللون الضارب إلى الحمرة. ومن أجل هذا لم يرد لفظ الأزرق إلاّ للتعبير عن مفاهيم قليلة مثل تسمية الأسنة: زُرْقا والخمر: زَرقاء. أنظر: أحمد مختار عمر، *اللّغة واللون*، ص ٧٨.

٤-وصف الفرس

الفرس جزء لا يتجزّأ من حياة العرب، ومظهر مميّز في شعرهم. وصفه الشعراء منذ القديم، بألوان مختلفة، مثل الأبلق والكميت والأسود والأبيض و...، لكن ابن خفاجة أكثر من استعمال اللون الأشقر لوصف الفرس في ديوانه إلى جانب الألوان الأخرى، وهذا يعود إلى كثرة حضور هذا اللون وكثرة مواطنه في البيئة الأندلسيّة. يستخدم ابن خفاجة ريشته الفنيّة في الأبيات التالية لوصف الفرس في ساحة الحرب، واصفا لنا خدّه وأذنه وغرّته:

وأشقرِ تَضرَمُ منه الوَغَى   بشُعلَةٍ مِن شُعَلِ الباسِ
مِنْ جُلَّنارٍ ناضرٍ خَدُّهُ،   وأُذنُهُ مِن وَرَقِ الآسِ
تَطلُعُ للغُرّةِ، في وَجهِهِ،   حَبابَةٌ تَضحَكُ في كاسِ[1]

تتألف هذه القطعة الشعريّة من ثلاثة أبيات. في البيت الأوّل يصف الشاعر فرساً أشقر تشتعل نار الحرب منه. أشقر في هذا البيت يعني الفرس الأشقر أي ما بين الأحمر والأصفر. واللون الأشقر من الألوان الّتي احتلّت مكانة واسعة في البيئة الأندلسيّة وفي شعر ابن خفاجة أيضاً. يدلّ اشتعال شعلة الحرب على شدّة اللون الأشقر للفرس. ولونه كلون شعلة النار، كما يدلّ على شجاعة هذا الفرس الّذي يسبّب شدّة الوغى واضطرامه. وفي البيت الثاني يدلّ الجلّنار على اللون الأحمر لوصف خدّ الفرس. وحمرة الخد من مظاهر الجمال للفرس أيضاً. وفي البيت الثالث نستنبط اللون الأبيض من لفظ الغرّة يعني البياض في جبهة الفرس، وأيضاً من حبابة، بمعنى الفقاقيع فوق الخمر، وشبّه الشاعر هذه الغرّة في الجبهة الشقراء بالحباب الأبيض فوق الخمر الأشقر أو الأحمر. فاستفاد الشاعر في هذه القطعة اللونيّة من الأحمر والأبيض لوصف الفرس.

٥-العيش مدام أحمر

الخمر من الموضوعات الّتي نظم ابن خفاجة فيها قصائد كثيرة. وقد شاع شعر الخمر في الأندلس شيوعاً كثيراً، لأسباب عديدة، منها: «اختلاط العرب بأبناء الأندلس الّذين يستبيحون الشراب،

[1]- ابن خفاجة، **ديوان**، ص ١٤٩ . أشقر: الفرس. الوغى: الحرب. البأس: الشدّة في الحرب. الجلّنار: زهر الرمان. الآس: شجر دائم الخضرة، بيضيّ الورق، أبيض الزهر أو وردبّة عِطرىّ، وثماره لُبّبة سود تِكل غَضّة. وتجفّف فتكون من التوابل، وهو من فصيلة الآسيات.

وانتشار الغناء ولاسيّما بعد قدوم زرياب،[١] وتساهل الحكّام مع الشاربين، فضلاً عن تأثّر الأندلسيين بشعراء الخمر في المشرق العربي، وكانت حقول الأندلس غاصّة بالكروم الّتي لاتزال تتمتّع بشهرة عالميّة».[٢] وقد كانت أكثر مجالس الخمر تنعقد بين الطبيعة في الرياض والبساتين. «لم تكن الحدائق المستحدثة في الأندلس في منأى عن مجالس اللهو والطرب، فقد كانت هي أيضاً مجالاً للهو ومجلساً من مجالسه، فيها تُحتسى الخمرة وتعقد الندوات على الهواء الطلق، ومنها كان الشعراء يستوحون أجمل قصائدهم وأبهجها، ومن هنا جاء الخلط والتشابك في وصف الطبيعة الزاهية، فهي حديقة وهي مجلس لهو وشراب وهي منتدى، وهي كذلك قصيدة خمر، وقصيدة غزل وقصيدة مرح أحياناً».[٣] وانعقاد مجالس الخمر في الطبيعة هو أهمّ الأسباب الّتي أدّت إلى استخدام عناصر الطبيعة وأجزاءها في وصف الخمر، مثلاً عندما شاهد الشاعر اللون الأحمر للورد أو الشقائق شبّه الشراب به أو بالعكس.

وفي القطعة الشعريّة التالية الّتي تتألّف من ثلاثة أبيات، استعمل ابن خفاجة خياله الواسع مع الألوان المتنوّعة في وصف الخمر، إذ يقول:

إنما العَيــشُ مُــــدامُ أحمَــرُ، قامَ يَسقيهِ غُلامٌ أحْــوَرُ

وعلى الأقداحِ والأدواحِ، مِنْ حَبَبٍ، نــورٌ، وتِبرٌ أصفَرُ

فكأنّ الدَّوحَ كـــأسٌ أزبَدتْ، وكأنّ الكأسَ دَوحٌ مُزهِرُ[٤]

يصف الشاعر في هذه القطعة، الخمر مع الشجرة والطبيعة فيقول: إنّ الحياة خمر أحمر يسقيه ساقٍ أحور، وعلى الكأس والشجرة النّور والذّهب، كأنّ الدّوح كأس يزبد وكأنّ الكأس دوح مزهر. في

---

[١]– هو أبو الحسن علي بن نافع مولى المهدي الخليفة العباسي. نشأ زرياب في بغداد. وكان تلمبذا لإسحق الموصلي إلى أن أنقن فنّ الغناء عليه. ثمّ خرج من بغداد وتوجّه إلى الأندلس. وعندما اشتهر زرياب في الأندلس وتمركز بها، أسس مدرسة للغناء وللموسيقى وتعتبر هذه أول مدرسة أسست لتعليم علم الموسيقى والغناء وأساليبها وقواعدها. توفي في قرطبة سنة ٢٣٠ هـــ، ٨٤٥ م. أنظر: خير الدين الزركلي، **الأعلام**، ج ٥، ص ٢٨.

[٢]– يوسف عيد، **دفاتر أندلسيّة**، ص ٢٩٥.

[٣]– قيصر مصطفى، **حول الأدب الأندلسي**، ص ٧٤.

[٤]– ابن خفاجة، **ديوان**، ص ١٠٢. المدام: الخمر. الأحور: شدّة البياض والسواد في العين. النبر: الذهب. أدواح: جمع دوح: الشجرة العظيمة.

البيت الأوّل شبّه الشاعر العيش بالخمر الأحمر في الاستمتاع والتلذّذ ويسقيه الغلام الأحور. فنشاهد في هذا البيت اللون الأحمر وأيضاً اللونين، الأبيض والأسود في لفظ (أحور).

وتوصف الخمر باللون الأحمر منذ القديم وهو من أجمل الألوان لوصفها، لأنّ الخمرة الحمراء أفضل الخمور وأكثرها توليدا للدم.[1] فقد قلّد ابن خفاجة القدماء في هذا المعنى، واستفاد من اللون الأحمر والأحور بشكل مباشر للتعبير عن لون الخمر وعيون الغلام الجميلة. في البيت الثاني نستنبط اللون الأبيض من الحبب والنور، واللون الأصفر من تبر أصفر. فقد استعمل الشاعر في هذا البيت صنعة الجمع مع التفريق، إذ جمع بين بين الأقداح والأدواح وفرّق بينهما في الشطر الثاني، إذ جعل النور للأوّل والتبر للثاني بسبب الحبب الّذي هو فقاعات في القدح وأزهار في الأشجار. وأخيراً في البيت الثالث يصف الشاعر الشجرة المزهرة وكأس الخمر ذات الفقاقيع، ويقول لهذه الشجرة أزهار بيضاء، ولكأس الشراب أيضاً فقاقيع بيضاء، فشبّه الشجرة المزهرة بالكأس ذي الفقاقيع. فجعل التساوي بين الكأس والشجرة، مستفيداً من التشبيه المرسل والمفرد. في الشطر الأوّل شبّه الشاعر الشجرة المغطّاة بالأزاهير البيضاء، بكأس الخمر الّتي تزبد. وعلى عكس ذلك شبّه في الشطر الثاني كأس الخمر وفوقها فقاقيع بيضاء، باللوحة المزهرة، ووجه الشبّه بينهما وقوع اللون الأبيض فوق الشجرة والكأس.

والملاحظ في هذه القصائد والمقطوعات كثرة استعمال الألوان المختلفة عند ابن خفاجة، هو يركّب أحياناً بعض الألوان لرسم لوحات جميلة ومشاهد فريدة في وصف الطبيعة. وكلّ هذه الأمور منبعثة من خيال الشاعر الجامح ودقّة ملاحظته وحسن اختياره في تركيب الألوان واستخدامها بصورة فنيّة بديعة، كالرسّام الماهر. وقد كانت هذه الألوان مصدر الجمال والإبداع في القصائد المذكورة.

الخاتمة

رأينا فيما سبق من هذه المقالة الّتي تهدف إلى دراسة اللونيات عند ابن خفاجة الأندلسي، أنّ الشعراء قد أولوا اهتماما كبيرا بوصف الطبيعة قديما وحديثا، فاستخدموا الألوان المتعدّدة في قصائدهم الوصفيّة. إلاّ أنّ استخدام اللون عند الشعراء الأندلسيين أكثر من الشعراء العباسيين، كما سبقت الإشارة إليه في هذه الدراسة، لأنّ طبيعة الأندلس طبيعة ساحرة. وكانت هذه الطبيعة من المصادر

---

[1] – أمل محمود أبو عون،**اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي**، ص ٩٧.

الأصيلة لاستخدام اللون عند الشعراء، لكونها أجمل من طبيعة البلاد العباسيّة في الشرق.

وكان ابن خفاجة يعيش في جزيرة "شُقْر"، ذات طبيعة جميلة ملوّنة فاتنة، وكان الشاعر أيضاً حاذقاً في وصف الطبيعة، متأثّراً في ذلك بشعراء المشرق ومقتدياً بهم. كما كان بعيداً عن السياسة ومتّجها إلى الطبيعة ووصفها. أضف إلى ذلك نزعته إلى الخمر ووصف مجالسها الّتي تنعقد غالباً في البساتين بين الأشجار والأزهار الملوّنة. فكل هذه الأمور من العوامل المؤدّية إلى إكثار ابن خفاجة من استخدام اللون في ديوانه.

فلهذا رأينا أن كثيراً من قصائد الوصف في ديوان ابن خفاجة ذات دلالات لونيّة بشكل مباشر أم غير مباشر. وقد استفاد ابن خفاجة من الألوان لرسم المناظر الطبيعيّة في أكثر قصائده. فشاهدنا في قصيدة «متعطّف مثل السوار» أنّ الشاعر أكثر من استخدم الألوان المختلفة لوصف النهر والأشجار والأزهار وأشعّة الشّمس في فصل الربيع. وفي قصيدة أخرى رسم ليلة ثلجيّة مظلمة، مستعينا باللونين الأسود والأبيض. كما وصف الفرس الأشقر ذا الغرّة البيضاء في جبينه، ووصف أيضاً الخمر باللون الأشقر، كما وصف الخمر باللون الأحمر، والظلم والحسد باللون الأسود.

أمّا عن دلالات الألوان فكانت مختلفة عند الشاعر تبعاً لاختلاف الظروف المؤدّية إلى نظم القصيدة. فيدلّ اللون الأسود تارة على الصمت والهدوء والخوف خاصّةً في الليل، وتارة على التشاؤم في وصف الظلم والحسد، كما يدلّ أحياناً على الجمال والقوّة في الفرس. وكذلك يدلّ اللون الأبيض على الجمال في وصف الأزاهير والثلج. كما يدلّ اللون الأحمر مرّة على الجمال ومرّة أخرى على القوّة والأصالة في الفرس، وعلى التشاؤم في وصف الحسد، وعلى السرور واللهو في الخمر وعلى التفاؤل أيضاً. ويدلّ اللون الأصفر على الجمال في غروب الشمس، وعلى اللهو والتلذّذ في الخمر.

وخلاصة القول في ما توصّلنا إليه في هذا البحث هو أنّ لابن خفاجة قصائد كثيرة في وصف الطبيعة التزم فيها باستخدام اللون في معظم أبياته. كقصائده في وصف النهر ووصف الليلة الثلجيّة والراية الحمراء وغير ذلك من القصائد الّتي درسناها بالتفصيل في هذه المقالة. فقد استخدم الشاعر على سبيل المثال الدلالات اللونيّة في تسعة أبيات من قصيدة "الراية الحمراء" الّتي تتشكّل من عشرة أبيات. ورأينا أنّ هذه القصائد تستحقّ أن تسمّى باللونيّات كالخمريّات والطرديّات والزهديّات. فلهذا

نستطيع أن نسمّي ابن خفاجة مبدع نوع خاصّ من شعر الوصف باسم اللونيّات.

و لم يبق أخيرا إلاّ الاعتراف بأن تسمية هذه القصائد من وصف الطبيعة باللونيات، والّتي كانت بشيء من الإغماض، ليست إلاّ محاولة لفتح الباب أمام الباحثين. فالمجال مفتوح أمام دراسات نقديّة متعمّقة في هذا الموضوع.

قائمة المصادر والمراجع

أ- الكتب العربيّة:

١- ابن خفاجة الأندلسي، **الديوان**، تقديم كرم البستاني، لا طبعة، لبنان، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٦م.

٢- الإشبيلي ابن سهل، **الديوان**، تحقيق سري عبد الغني، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الكتب العلميّة، ٢٠٠٣.

٣- ابن سيدة، علي بن إسماعيل، **المخصص**، تحقيق: خليل إبراهم جفال، الطبعة الأولى، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٩٩٦م، ٥ أجزاء.

٤- التلمساني، **نفح الطيب من غصن الأندلس الرّطيب**، لا طبعة، تحقيق إحسان عبّاس، بيروت، دار صادر، ١٩٨٨م.

٥- جبير، عبد الرحمن، **ابن خفاجة الأندلسي**، الطبعة الثانية، بيروت، منشورات دار الآفاق الجديدة، ١٩٨١م.

٦- الحاوي، خليل، **فنّ الوصف وتطوّره في الشعر العربي**، الطبعة الثانية، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٧.

٧- الحموي، ياقوت، **معجم البلدان**، لا طبعة، بيروت، دار صادر، ١٩٥٧م.

٨- خفاجي، محمّد عبد المنعم، وشرف، عبد العزيز، **التفسير الأعلامي للأدب العربي**، الطبعة الأولى، بيروت، دار الجيل، ١٩٩١م.

٩- الداية، محمد رضوان، **في الأدب الأندلسي**، الطبعة الأولى، بيروت، دار الفكر، ٢٠٠٠م.

١٠-ــــــــــ، **تاريخ النقد الأدبي في الأندلس**، الطبعة الأولى، بيروت، دار الأنوار، ١٩٦٨م.

١١- الزركلي، خير الدين، **الأعلام**: *قاموس التراجم*، الطبعة الخامسة، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٠م.

١٢- الزواهرة، ظاهر محمد هزاع، **اللون ودلالته في الشعر**، الطبعة الأولى، الأردن، دار الحامد للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨م.

١٣- زيدان، جرجي، **تاريخ آداب اللغة العربيّة**، لا طبعة، بيروت، دار مكتبة الحياة، ١٩٩٢م.

١٤- الشتيوي، صالح، **رؤى فنيّة (قراءات في الأدب العبّاسي)**، الطبعة الأولى، لبنان، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ٢٠٠٥م.

١٥- سلامه، علي محمّد، **الأدب العربي في الأندلس (تطوّره، موضوعاته)**، الطبعة الأولى، لا مكان، الدار العربيّة للموسوعات، ١٩٨٩م.

١٦- الشكعة، مصطفى، **الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه**، الطبعة السادسة، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٦م.

١٧- ضيف، شوقي، **تاريخ الأدب العربي (العصر العبّاسي الأوّل)**، الطبعة السادسة عشرة، مصر، دار المعارف، ٢٠٠٤م.

١٨-ــــــــــ، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، الطبعة الحادية عشرة، القاهره، دار المعارف، ١٩٨٧م.

١٩- عبّاس، احسان، **تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)**، الطبعة الثانية، بيروت: دار الثقافة، ١٩٧١م.

٢٠- عمر، أحمد مختار، **اللّغة واللّون**، الطبعة الأولى، الكويت، دار البحوث العلمية، ١٩٨٢م.

٢١- عيد، يوسف، **دفاتر أندلسيّة (في الشعر والنثر والنقد)**، لا طبعة، بيروت، المؤسّسة الحديثة للكتاب ناشرون، ٢٠٠٦م.

٢٢- الفاخوري، حنّا، ***الجامع في تاريخ الأدب العربي، (الأدب القديم)***، لاطبعة، بيروت: دار الجيل، د.ت.

٢٣- فرهود، عبد اللّه، **تاريخ شعراء العربيّة (ابن خفاجة)**، الطبعة الأولى، حلب (دمشق)، منشورات دار القلم العربي، ١٩٩٧م.

٢٤- محمّد، سراج الدين، **موسوعة روائع الشعرالعربي**: *الزهد في الشعر العربي* ، لا طبعة، بيروت، دارالراتب الجامعية، د.ت.

٢٥- مصطفى، قيصر، **حول الأدب الأندلسي**، لا طبعة، بيروت، دار الأشرف، ١٩٨٧م.

ب- الكتب الفارسيّة:

١- ايتن، **رنگ**، ترجمه محمّد حسين حليمي، تهران، انتشارات وزارت فرهنگ وارشاد اسلامي، ١٣٧٤ ه.ش.

٢- شفيعي كدكني، محمد رضا، **صور خيال در شعر فارسى**، چاپ ششم، تهران، انتشارات آگاه، ١٣٧٥ ه.ش.

ج- الرسائل والأطاريح الجامعيّة:

١- أبو عون، أمل محمود، **اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي**، رسالة ماجستر، بإشراف: إحسان الديك، نابلس (فلسطين)، كلّية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنيّة، ٢٠٠٣م.

٢- حمدان، أحمد عبد اللّه، **دلالات الألوان في شعر نزار قبّاني**، رسالة الماجستر، بإشراف: يحيى جبر؛ خليل عودة، نابلس (فلسطين)، كليّة الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنيّة، ٢٠٠٨م.

٣- سيفى، طيبه، **بررسى وتحليل عنصر رنگ در اشعار سه شاعر نوپرداز**؛ *بدر شاكر سياب، عبد الوهاب البياتى، عبد المعطى الحجازى*، إشراف: ابو الحسن امين مقدسى؛ ابراهيم ديباجى، دانشگاه تهران، ١٣٨٨ ه.ش.

المقالات:

١- أبركان فاطمة، "**معجم الألوان وإشكالاته النظرية في كتاب المخصص لابن سيدة**"، ٢٠١٢/٧/١١؛

http://dc96.4shared.com/doc/tar--LiF/preview.html

٢- أحمد عمايرة، إسماعيل، «الأثر المشرقي في شعر ابن خفاجة الأندلسي» **مجلّة جامعة دمشق**،

المجلد ٣١، العدد ٣، ٢٠١١، ص ٢٢٣-٢٦٣.

٣- أحمد يحيى، "**الألوان وسيلة فعالة لعلاج الأمراض وتغيير الحالة النفسية**"، موقع منتديات قطريين، ٢٠١٢/٧/١٤

http://www.qatareen.com/vb/showthread.php?t=50783

٤- بدر غزاوي،"**علاج الاكتئاب بالألوان**"، موقع صيداوات، ٢٠١٢/٧/١٤

http://www.saidacity.net/_Common.php?ID=64&T=Health&PersonID=1

٥- قائمي، مرتضى، «جماليات اللون في القرآن الكريم». **مجلّة آفاق الحضارة الإسلاميّة**، السنة الحادية عشرة، العدد ٢١، (د.ت).ص٣٨٣-٣٩٨.

٦- ميدني ابن حُوَيلي الأخضر، «الفيض الفنّي في سيميائيّة الألوان عند نزار قبّاني»، **مجلّة جامعة دمشق**، المجلّد ٢١، العدد ٣ و٤، ٢٠٠٥، ص ١١١- ١٣٥.

التناصّ القرآني في شعر محمود درويش وأمل دنقل (دراسة ونقد)

الدكتور علي سليمي *

رضا كياني **

الملخص

إنَّ ظاهرةَ التناصّ الديني والتفاعل مع النصوص القرآنية مِن التقنيات الأسلوبية التي حفل بها الشعر العربى المعاصر. وبما تمتلكه هذه الظاهرة من مِصْداقيَّة وحُظْوَة في توسيعِ فضاءات المعنى في النصّ الشعري، تعمّق الشعر وتجعله مفتوحاً على التأويل والتفسير في الذات الإنسانية، فإنّ فضلاً عن دورها في قداسةِ كلام الشاعر في سياقه الجديد. وبالإجمال إنتاج دلالة مؤازرة للنص بالتضمين أو بالتلميح، هذا مِنْ جهة، ومِنْ جهة أخرى ظهر خلال السنوات الأخيرة في التناصّ القرآني في الشعر العربي، ما لا يراعي الشأن القرآني المقدّس كما ينبغي. تهدف هذه الدراسة إلى معالجة ظاهرة التناصّ القرآني ونقده في نماذج مختارة من شعر المقاومة في فلسطين ومصر تمثّلت في أعمال شعرية للشاعرين: محمود درويش وأمل دنقل. من النتائج التي خرجت بها أنّنا نرى أحياناً بعض التجانفِ للشاعرينِ عن استغلالهما الأمثل للتفاعل مع النصوص القرآنية.

كلمات مفتاحية: التناصّ القرآني، شعرُ المقاومة، محمود درويش، أمل دنقل

المقدمة

إنَّ ظهور التناصّ في الشعر المعاصر يدلُّ على ثقافة شمولية قد وظفها الشعراء في تطلعاتهم ومقاصدهم وأفكارهم الشعرية على نطاق واسع. وفي هذا المجال، تعددت آليات التناصّ الديني. والحديث عن مصادر التراث الديني، يشمل مصادر كثيرة في طليعتها القرآن الكريم الذي يشكّل مصدراً من المصادر التي ينهل الشاعر منها دون أن يكون هذا سبباً في محدودية المصادر التي اعتمد

* – أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة رازي، كرمانشاه، إيران. salimi1390@yahoo.com

** طالب الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة رازي، كرمانشاه، إيران. kiany@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٠٧/١٥= ٢٠١١/١٠/٥ تاريخ القبول: ١٣٩١/٠٢/٢٦ = ٢٠١٢/٠٥/١٥

عليها. فيشكل التواصل بالنصوص القرآنية ركناً رئيساً من أركان التواصل بالمورث الديني الذي يمنح النصّ الشعري ثراء وغنى، ويفتح أمامه مجالات واسعة من التحليل والتأويل.

ومن الملاحظ أنّ التعامل المقبول مع النصوص القرآنية يرقى بالشعر إلى أرفع المراتب ويحلق به من السطحيّة إلى آفاق أعمق من التأويل والتفسير، كما أنّ التعامل المرفوض مع هذه النصوص، يُحطُّ مِنْ رُتْبَة الشعرِ وينقص مِنْ قيمته؛ فَكثيراً ما يوظّفُ الشعراء النصوص القرآنية توظيفاً جميلاً ليمنحوا قصائدهم مذاقاً مُعْجِباً، وكثيراً ما يوظّفون هذه النصوص المقدسة توظيفاً في غير محلّه. بعبارة أخرى، قد نرى تبايناً في التعامل مع النصوص القرآنية عند الشعراء، فمنهم من يوظف القرآن جيداً في محله، ومنهم من يقصر عن بلوغ مراد القرآن ويستحضر القرآن في غير محلها اللائق. على هذا، يكون النصوص أحسن أنواع التعامل مع النصوص القرآنية عند الشعراء ما يثير نوعاً من العلاقة بين النصين. أمّا إذا كان هذا التعامل سطحيّاً منعزلاً عن شأن القرآن الحقيقي فيُحطُّ مِنْ رُتْبَة الشعرِ وقيمته.

يظهرُ من خلال الفهم السابق أنّ توظيف النصوص القرآنية في الأدب بشكل فنيّ يزيدُ من إيحاءات النصّ الشعري وثرائه، ويفتح له آفاقاً رحبةً من التدبّر والتأويل، لكنّه في نفس الوقت يستطيع أن يكون عنصراً من عناصر إحباط عملية الإبداع، إذْ يندمج الشاعر في القرآن اندماجاً مطلقاً فلا يكون في شعره أيّ إبداع، لأنّ توظيف القرآن بهذا الشكل يؤدي في الغالب إلى خلل في العملية الإبداعية. زِدْ على ذلك، أنّ للتناص القرآني جوانب إيجابية وسلبية، فبعضه رائع في محله يتناسب مع شأن القرآن السامي ويزدادُ الشعر به روعة، وقسم منه سخيف ضعيف، لأنّه لا يتناسب مع منزلة القرآن الكريم ويستخدم استخداماً لغاية تخالف معناه السامي.

لقد تصدى بعضُ الكتّابِ لِدراسةِ ظاهرة التناصّ في الشعر العربي المعاصر خاصّة في شعر فلسطين ومصر، منها: مقالة (التناصّ في مختارات من شعر الانتفاضة المباركة)[١]، ومقالة (التناص الديني في الشعر الفلسطيني المعاصر)[٢]، وأطروحة (توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر في مصر)[٣] قد حفلتْ هذه

---

[١] -حمدان، عبدالرحيم، **مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية**، المجلد٣، العدد٣.

[٢] - بركة، نظمي، **مجلة فكر وإبداع**، العدد٢٣.

[٣] - هلال، عبد الناصر، **أطروحة دكتوراه**، *كلية البنات/ جامعة عين شمس*.

الأبحاث والدراسات بالعديد من الملاحظات والاستنتاجات المفيدة، ولكن هذه الدراسة في شعر شاعرينِ، أحدهما من فلسطين والآخر من مصر، تهدف إلى معالجة ظاهرة التناصّ القرآني معالجة نقدية في نماذج مختارة من شعرهما.

التناصّ[١] وأنماط توظيفه في الشعر

يجمع الدارسون المعاصرون على "أنّ النصّ الشعري يتشكل مِن مجموعة نصوص تتداخل وتتشابك بناها في تركيب فنيّ معقد"[٢]، وهذا ما صرحت به جوليا كرستيفا وغيرها من الشكليين مِن "أنّ التناصّ هو أحد مميزات النصّ الأساسية والتي تحيل مجموعة نصوص أخرى سابقة لها أو معاصرة لها".[٣] لذلك، يظهر مِن خلال التعريف السابق أنّ "التناصّ يشكل أسلوباً شعرياً فاعلاً في بناء النصّ خاصّة إذا استثمر الشاعرُ هذه الطاقة الكامنة، واستطاع إدماجها فيه، بحيث تغدو مِن لحمته، تعبر عن رؤيته وتفصح عن موقفه"[٤]، إذ إنه في أبسط تعريفاته تداخل للنصوص، بمعنى: "أن يتضمنَ نصّ ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه، عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الأشارة إليه أو ما شابه ذلك المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندرج هذه النصوص مع النصّ الأصلي ليتشكّل نصّ جديد متكامل".[٥] وتعني ظاهرة التناصّ أيضاً،"حتميّة خضوع المبدع إلى المواضعات والمصادرات الفنية في مجتمعه، فهو لا ينشأ في فراغ، ولا يكتب دون الاطلاع على نتاجات غيره، وأثار النقاد والشعراء العرب القضايا المرتبطة بجوهر هذه القضية، التي وصلت حدّ الإقرار بتروع شعراء كثيرين إليها، إذ عُدت باباً، ما يعرى منه أحدٌ من الشعراء إلاّ القليل".[٦]

---

[١]- يعادلُ هذا المصطلح في اللغة الإنجليزية: (Intertextualite).

[٢]- الصمادي، امتنان عثمان، *شعر سعدي يوسف (دراسة تحليليّة)* ، ص٢٣٥.

[٣]- كرستيفا، جوليا، **علم النصّ**، ص١٤.

[٤]- الزبود، عبدالباسط، المتوقع ولا المتوقع في شعر محمود درويش: (دراسة في جمالية التلقي) ، **مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها**، ص٤٣٦.

[٥]- الزعبي، أحمد، **التناص نظرياً وتطبيقياً**، ص٥٧.

[٦]- الخضور، صادق عبسي، **التواصل بالتراث في شعر عزالدين المناصرة**، ص١٠٥.

على هذا، تعددت آلياتُ التناصّ مع النصوص الدينية، إذ تمثل الثقافة الدينية، جزءاً لا يتجزأ من المخزون الثقافي للكثيرين وخاصّةً للشعراء، فـ"الدين يمثل قيماً أخلاقية وروحية تتأصّلُ في الذات الإنسانية، وتظهر تجلياها بشكل واضح في سلوكيات الأفراد وأنماط تفكيرهم. من هنا تبرز الأبعاد الدينية من موجهات الفكر الإنساني مع الأخذ بعين الاعتبار نسبة تأثيرها من فرد لآخر، تبعاً لظروف تمليها طبيعة التجربة الفرديّة. وثمّة نقطة جديرة بالإشارة إليها، وهي أنّ القداسة تتجسد في المصادر الدينيّة، وبالتالي يغدو توظيف ما تحويه تلك المصادر سبباً في إضفاء القدسيّة على القضيّة، وخصوصاً إذا ما كانت القضية ذات ارتباط مباشر بالواقع اليومي المعيش"[1] ومن هنا، تبرز ضرورة أخذ عنصر الزّمن بعين الاعتبار عند تناول قضيّة ما، لأنها قد تعتبر من الماضي إذا اقتصرنا على تناولها بمعزل عن زمن القصيدة، وغاية المقصد من هذا الشأن هو التنوية إلى أهمية وجود توافق بين النصّ من جهة ومضمون النصّ من حيث الحدث، من جهة أخرى.

فالحديث عن مصادر التراث الديني، يشمل مصادر كثيرة في طليعتها القرآن الكريم الذي يشكّل مصدراً من المصادر التي ينهل الشاعر منها دون أن يكون ذلك سبباً في محدودية المصادر التي اعتمد عليهاز فالتواصل مع النصّ القرآني، كان حيثما أحسّ الشاعر بضرورة تدعيم موقف معيّن أو خلع القداسة عليه".[2] كما سنلحظ في نصوص شعر المقاومة التي سنعرض لها. وبالتالي، "في الوقت الذي استعان فيه شعراء غربيون بالمورث الإسلامي في غير مرّة، وفي أكثر من حالة منها على سبيل المثال لا الحصر، استلهام الشاعر الإيطالي (دانته) لحديث المعراج النبوي في الكوميديا الإلهية"[3]"موقف الشاعر الفرنسي (فيكتور هيجو) من القرآن الكريم، حيث استمدّ منه الكثير من الموضوعات الأدبية"[4]، فكان من الطبيعي أن يكون هذا التراث من المناهل التي نهل منها الشعراء المسلمون وخاصّة شعراء المقاومة.

---

[1] – المرجع نفسه، ص ٥٤.

[2] – المرجع نفسه ، ص ٥٥.

[3] – غنيمي هلال، محمد، **الأدب المقارن**، ص١٥٣.

[4] – عشري زايد، علي، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، ص٩٦.

لذلك يشكل التفاعل مع النصوص القرآنية في شعر المقاومة جانباً مهماً من جوانب التناصّ الكثيرة والمتنوعة.

وفي إطار المطارحات النقديّة العربيّة، تمّ تداول المفاهيم المرتبطة بالتناصّ، وإنْ باختلاف المسميات، مع التأكيد على المشابهة في الدوافع التي تعود في مجملها إلى أنَّ المعاني التي يُعّبر عنها الشاعر قد استهلكت ـ على حدّ قولهم ـ ومتى ما أتعب الشاعر فكره وخاطره، واجتهد في تحصيل معنى ظنّه غريباً مخترعاً، ثمّ تصفّح الدواوين عنه، فإنه ـ لا ريب إذا استثمر الشاعر هذه الطاقة ـ واجده بعينه أو بشبيه له".[١] و"المتأمل في المؤلفات النقدية العربية القديمة يجد أنها صورة واضحة لوجود أصول لقضية التناصّ فيه وضعت تحت مسميات عدة وكلّها تكاد تقترب من المصطلح الحديث يعني التناصّ. وإذا حاولنا في تلمس جذور التناصّ في النقد العربي فإننا نظفر بكثير من المصطلحات التي أشبعها النقاد تمحيصاً وأولوها اهتمامهم، فقد تناول بعض المصطلحات التي تعدُّ في صميم التناص كالسرقة[٢] والاقتباس[٣] والمعارضة[٤]. فكلّ تلك الدراسات تعكس شكلاً من أشكال التناص".[٥]

---

[١] – الآمدي، أبوالقاسم الحسن بن بشر، **الموازنة بين أبي تمام والبحتري**، الجزء الأول، ص١٣٨.وصادق عيسى الخضور،"**التواصل بالتراث في شعر عزالدين المناصرة**"، ص١٠٥.

[٢] – جاء على لسان ابن رشيق(*السرق في الشعر ما نقل معناه دون لفظه وأبعده في أخذ*) (ابن رشيق: ٢٨٢/٢) جرى حوار معمق بين النقاد العرب حول علاقة السرقات بالتناصّ، ففي الوقت الذي رأى البعض أن السرقة مصطلح مختلف عن التناصّ، رأى آخرون أن العرب عرفوا التناصّ ولكنهم لم يصبغوا هذا المصطلح. (مرتاض، ١/ ٨٨)

[٣] – هو من أكثر المصطلحات التراثية التصاقاً بالتناصّ. فالاقتباس هو أن يضمن المتكلم كلامه شيئاً يرتبط مدلوله اللغوي بعملية الاستمداد التي تتيح للمبدع أن يحدث انزياحاً في أماكن محدودة من خطابه الشعري، بهدف إفساح المجال لشيء من القرآن.(عبدالمطلب، ١٦٣)

[٤] – من المصطلحات القريبة إلى مفهوم التناصّ المعارضات التي تعني أن ينظم شاعر قصيدة على منوال قصيدة أخرى لشاعر آخر، يتفق معه في وزنها ورويها وبعض معانيها أو بعض أغراضها سواء أ كان الشاعران متعاصرين أم غير متعاصرين. رأى بعض النقاد أن ليس كلّ المعارضات تندرج تحت التناصّ، فكثيرة هي المعارضات التي تحتذى إعجاباً أو استحساناً كمعارضات البارودي وحافظ، فجميع تلك المعارضات محاكاة لا غناء فيها. (عبد،١٨١)

[٥] – الكلامي، ناجية مولود، "**التناصّ القرآني في الشعر الليبي الحديث** (علي الفزاني ومحمد الشلطامي وإدريس بن الطيب أنموذجاً)"، مجلة *الساتل*، ص١٤٥:(www.misuratau.edu.ly/alsatil/pdf)

على أيّة حال "يعدّ التناصّ من أبرز التقنيات الفنية التي عني بها أصحاب الشعر الحديث، واحتفوا بها بوصفها ضرباً من تقاطع النصوص الذي يمنح النصّ ثراء وغنى، ويسهم في النأي به عن حدود المباشرة والخطابة".[١] فـ"التناصّ عبارة عن تداخل النصوص، أي توظيف الشاعر لمقتبسات من نصوص تراثية مختلفة في نصّه الشعري، يحمل هذا النصّ دلالات وإشارات بهدف توصيل رسائل معينة ليؤدي التناصّ وظيفة مهمة هي توسيع أفضية المعنى في النص الشعري"[٢]. والتناصّ القرآني أحد هذه الأفضية التي يفتحها كثيرٌ من الشعراء المعاصرين في البلاد المختلفة وخاصّة شعراء المقاومة في قصائدهم.

وقدتبينللباحثأنّ أشكالالتناصّالشعري في الشعر المعاصر يمكن أن تصنفَ ضمن ثلاثة أنواع هي:

الف) الاجترار: "هو تكرار للنصّ الغائب من دون تغيير ما كان يُسمى بالاقتباس، أي أنّ الشاعر يكتفي بإعادة النصّ مثلما هو أو بأجراء تعديل طفيف لا يمسّ جوهره".[٣]

ب) الامتصاص: "هو شكل أعلى وأكثر قدرة على خلق شعرية في النصّ الجديد حيث يتعامل الشاعر من النصّ المتناص تعاملاً حركياً تحويلياً لا ينفي الأصل، بل يسهم في استمراره جوهراً قابلاً للتجديد؛ أي أنّ الامتصاص لا يجمد النصّ الغائب ولا ينقله بل يعيد صياغته من جديد وفق متطلبات فكرية وتاريخية وجمالية"[٤].

ج) التحوير: "يعتبر هذا النوع من أنواع التناصّ أعلى مرحلة من مراحل النصّ الغائب. فالشاعر يقوم بتغيير للنصّ المأخوذ (=المُتناص) بأن يُحدث عليه تغييراً عن طريق القلب أو التحوير".[٥]

مقاييسُ الاقتباس القرآني في الشعر

تظلّ المقاربة النقدية للأعمال الأدبية في كلّ العصور ذات تأثير وحضور واضحين، بِغض النظر عن طبيعة ذلك التأثير وذلك الحضور. وفي ذلك السياق "تتعدّد وجهات النظر في مقاربة الأعمال

[١] – جابر، ناصر، *"التناصّ القرآني في الشعر العماني الحديث"*، *مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)*، المجلد٢١.

[٢] – الكلامي، ناجية مولود، "التناصّ القرآني في الشعر الليبي الحديث (علي الفزاني ومحمد الشلطامي وإدريس بن الطيب أنموذجاً)"، *مجلة السائل*، ص١٤٣: (www.misuratau.edu.ly/alsatil/pdf)

[٣] – عزام، محمد، *شعرية الخطاب السردي*، ص١١٦.

[٤] – موسى، خليل، **قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر**: *(دراسة)*، ص٥٥.

[٥] – وعدالله، ليديا، **التناصّ المعرفي في شعر عزالدّين المناصرة**، ص٣٧.

الأدبية، إلى توجهات عديدة، منها ما يحاول الالتزام بحدود معينة".[١] في هذا المجال "تعدّ العلاقة التفاعلية التي تجمع بين الشاعر والموروث الديني، التي تظهر في محاكاته لأسلوب الخطاب الديني ومضامينه ولغته وشخوصه أمرًا طبيعيًا، لما يشكله هذا الموروث من عنصر مهم وثابت في تكوين الشخصية الإبداعية، التي تعدّ وليدة البيئة والثقافة المحيطة بها، حيث تكتسب منها ملامحها وتكتمل، وإليها تعود لتذوب وتتفاعل باحثة عن أسرار الذات وتجلياتها الشعورية العميقة"[٢] وبما أنَّ "القرآن نزل باللفظ والمعنى، ولأنَّه مُعجزٌ بنصِّه وبيانه؛ فيترتَّب على ذلك مراعاة كلِّ الوسائل والأساليب التي تؤدِّي إلى المحافظة عليه، وحمايته من أيِّ تحريف أو تبديل أو خطأ في الفهم والتَّأويل. ومن ذلك الالتزام بمعنى اللفظ القرآني حسب السياق الذي وَرَدَ فيه؛ فلانعزله عن سياقه ونلتمس له دلالات ومعاني أُخرى يتَّسع لها إذاكان مفرداً مستقلاً، وإنَّما يتحتَّم إذا اقتبسنا أحد ألفاظ الكتاب العزيز أن نحافظَ على دلالة المناسبة لموضعه من الآية والسورة، وأن نُورِدَه في موقف مُشابه وموافق لتلك الدلالة. ومن هنا كان على الناقد الدَّارس أن يبيِّنَ مدى مخالفة الشاعر أحياناً للمعنى القرآني عندما يكون قد اقتبس لفظاً أو عبارةً قرآنيةً"[٣] و"لايصحُّ قبولاً واستساغة تأويل وتفسير يعُارض القرآن؛ ذلك أنَّ المبدأ أو الحكُم أوالرأي الذي تؤيِّده آيات القرآن يحظى على الفور بصفة استحقاق القبول من جماهير المسلمين، كما أنَّ الرأي الذي تعُارضه آيات القرآن مكانهُ هو الرَّفض المطلقَ من جماهير المسلمين وعلمائهم، أمّا الرأي الذي يعجز أصحابه عن تأييده بأيَّة آيةٍ من آيات القرآن؛ فإنَّ في عجزهم دلالة أكيدة على بُعْد هذا الرأي عن روح الإسلام ومقرَّراته".[٤]

الحقيقة أنَّ التناصّ آلية فاعلة في تطور الكتلة اللسانية وتعمّقها. وهو يشمل كل مستويات الكلام من أدب ولغة ومظاهر لهجية. وإذا كان الشعر هو فعلاً إبداعياً خلاقاً، ورؤية فنية خاصّة بالشاعر، فلا يعني ذلك أنها جاءت بصورة اعتباطية، خاصّة بالنسبة للاقتباس من القرآن الكريم، فلاشك أنَّ كلّ

[١] – ضرغام، عادل، **في تحليل النص الشعري**، ص٥

[٢] – خواجة، علي حسن، "**استحضار الغائب**:(قراءة في منجز شهاب محمد الشعري)"،(tolga.maghrebarabe.net)

[٣] – عمّارة، إخلاص فخري، **شروط استلهام القرآن الكريم والاقتباس منه**، (alukah.net/Literature_Language)

[٤] – نفس المصدر.

شاعر يرغب بإحداث تناصّ ما مع آية كريمة، فإنَّ عليه مراعاة أصول التعامل مع النصّ المقدس، فلا يتعامل معه كما يتعامل مع بيت شعري أو نصّ أدبي قصصي أو غيره، بل يحافظ على قدسية المضمون السامي للنصّ المقدس. لذلك: إنَّ الاقتباس من القرآن الكريم غير جائز في المجالات الآتية:[١]

١- حديث الله عن نفسه، فلا يجوز لإنسان أن ينسبه إلى نفسه.

٢- مواطن الاستخفاف والاستهزاء والسياق الهزلي.

٣- استخدام النصّ القرآني لِغاية مخالفة لمقاصده.

أمّا إذا كان الاقتباس من القرآن الكريم لا يوهم بإسناد الآيات القرآنية إلى غير الله، فهو جائز. فإذا كان الشاعر واثقاً من أنه لن يسيء توظيف النص القرآني فلا بأس عليه في استنباط العبرة الجديدة والمعنى المبتكر من آي الذكر الحكيم. ولا مانع من التضمين والاقتباس القرآني إذا كانت القضية والمناخ الذي قيلت فيه تعالج مبدأً اتفق على احترامه ولا تمس جلال القرآن وعظمته مع وضعها بين علامتي تنصيص كما أنّه لا مانع أن يصل الاقتباس إلى آية كاملة. لذلك إذا كان الشعر هو فعل إبداعي خلاق، ورؤية فنية خاصّة بالشاعر، فلا يعني ذلك أنها جاءت بصورة اعتباطية ومن الضروري أن توجد معايير فنيّة أخلاقية لضبط عمليات الاقتباس القرآني على النحو التالي:[٢]

١- أن يكون الاقتباس ضرورة فنيّة تضيف ولا تضعف العمل الفني، وإلاّ يكون بتضمين نصٍّ القرآني بصورة مباشرة.

٢- ألاّ يأتي التناص في إطار يصادم العقيدة أو الشريعة التي هي جزء أساسي من ثقافة المتلقي، والجرأة في مثل هذا ليست من الفن والإبداع.

٣- مراعاة الاحترام والتقدير والتبجيل لكلام الله واستلهام القرآن في الموافقة والتأييد وعدم أخذ الاقتباس الذي يوحي بالامتهان أو السخرية أو التّمرد.

لذلك يتبين التنويع في مستويات اللغة على صعيد اللغة المستخدمة في مفاصل التواصل بالنصوص القرآنية، وهذا منطقي أنَّ النصوص القرآنية لا تأتي على النسق اللغوي ذاته، فاستخدام تعبيرات من

١- (www.almuqri.com/printpage.php

٢- انظر: (http://flyarb.com)

نصّ القرآن، يحتّم على الشاعر الحفاظ عليها وعلى القالب الذي جاءت فيه، وهذا يتجلى في البنية اللغويّة للنصّ الإبداعيّ فالشعر الذي جاء فيه نصّ القرآن في إطار اتّسم بالبساطة وعدم خلق المعنى بعيدٌ عن الإبداع. لأنّ "الإبداع بشكل عام لا يقف عند صورة واحدة، وإنّما يتطور تدريجياً، بفعل الوعي المعرفي المتراكم، وبفعل الحركات الإبداعية المتوالية".[١]

التناصّ القرآني في الشعر العربي المعاصر

إنّ استخدام االنص القرآني في الشعر لم يكن على غرارٍ واحد عند الشعراء، فإنّه قد يأتي إيجابياً في أحانين وسلبياً أحياناً، وقد يأتي موافقاً للنصّ القرآني مرة، ومعاكساً له مرة أخرى. كما يقال: إنّ "هناك توظيفات جاءت إيجابية ومنسجمة مع سياق القصيدة، وكأنها لبنة من لبناتها، وأدت دورها في تعميق التجربة وإكساب الموقف والشخصية مزيدًا من التكثيف والإيحاء، وهناك توظيفات أخرى وردت سلبية وسخيفة، لم تخدم فاعلية السياق أو الموقف على الصعيد الدلالي، فقصرتْ عن بلورة مواقف الشعراء ورؤاهم الإنسانية".[٢]

تعدّ المقاومة العربية أحد أشكال الصمود والتحرر الوطني، "وقد بنت عليها الجماهير العربية في العالم آمالاً عريضة لِدحر الاحتلال عن الأراضي، وتحقيق الحرية والاستقلال".[٣] وفي هذا المجال "إنّ الأدب بكل مكوناته الشعرية والنثرية لم يكن بمنأى عن أجواء المقاومة وتجلياتها، إذ تمكن من أنّ يجاري الواقع العربي ويصور هموم الأمة، ومشاهد البطولة والشهادة، فكان أداة إيقاظ وتحفيز وتنوير، عبَّرَ عن وجدان الناس وصوَّر مسيرة نضالهم في سبيل الحرية من جهة، واستشرف المستقبل من جهة أخرى، في الوقت الذي فضح فيه الوجه البشع للاحتلال، وسياساته التدميرية، وانتقد مفاسد الواقع، وانحرافات القادة عن الهدف".[٤]

[١]- ضرغام، عادل، **في تحليل النص الشعري**، ص١١.

[٢]- المرجع نفسه، ص١١٤.

[٣]- حمدان، عبدالرحيم، التناص في مختارات من شعر الانتفاضة المباركة، **مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية**، المجلد الثالث.

[٤]- المرجع نفسه، ص٨٢.

إنّ المقاومة العربية قد تركت بسماتها العامّة على الأدب العربي، "إذ انفعل الأدباء وتأثروا بمشاهد المواجهات البطولية في الوطن المحتل، وصور الإصرار والتحدي لشعب مقاوم لم تنحن قامته يومًا أمام جحافل الغزاة عبر التاريخ، وتمكنوا من أن ينقلوا بكلّ صدق وأمانة وعمق الصور النضالية التي تنتمي إلى واقع المعيش حيث الشهداء والجرحى والمعتقلون والأطفال؛ فأدب المقاومة شاب حمل القرآن بيد وبيده الأخرى حجر أو رشاش، وهو شهداء صغار تلطخت دفاترهم بدمائهم الزكية، وشيوخ صاروا أوتاداً حول أراضيهم المهددة بالمصادرة، وقادة وزعماء مزقت أجسادهم عمليات الاغتيال. من هذا المنطلق وفي إطار سعي شعراء المقاومة الدائب؛ للتعبير عن مواقفهم ورؤاهم تعبيرًا فنيًا موفقًا، اهتدوا إلى استخدام مجموعة من وسائل التعبير الفنية الحديثة، وتوظيفها في البناء الفني لقصائدهم من: لغة شعرية موحية، وصور فنية مدهشة، وتناصّ، وإيقاعات نغمية ثرة، ومفارقات تصويرية، واستلهام معطيات التراث وعناصره"[١]؛ ذلك أنّ "القصيدة العربية الحديثة لم تعد عملاً بسيط التكوين؛ بل هي نسيج محكم تشكله وتغذيه جملة من العناصر. لعلّ أهمها ذاكرة الشاعر وما تجيش به من خزين معرفي ووجداني".[٢]

وتظهر قدرة شعراء المقاومة في إدخال النصوص القرآنية في أشعارهم، لذلك "يعدّ النصّ القرآني مصدراً ثراً من مصادر الإلهام الشعري الذي يفيء إليها الشعراء، يستلهمون، ويقتبسون منه، إن على مستوى الدلالة والرؤية أو على مستوى التشكيل والصياغة. ويبدو أنّ التناص مع آيات القرآن الكريم قد أخذ مجالاً واسعاً في أشعار المقاومة العربية، إذ لا تكاد تخلو قصيدة من قصائدهم إلاّ وتجد بيتاً أو سطراً يتناص مع نصّ قرآني. ولعلّ اهتمام شعراء المقاومة في العالم وكلفهم باستدعاء النصوص القرآنية والتناصّ معه"[٣]، "لما يمثله القرآن الكريم من ثراء وعطاء متجددين للفكر والشعور، فضلاً عن تعلق ثقافة شعراء المقاومة به تأثراً وفهماً واقتباساً"[٤]، فضلاً عما يعالجه من قضايا تتطابق وطبيعة الصراع المحتدم

[١] – المرجع السابق.

[٢] – العلاق، علي جعفر، "**الشعر والتلقي**، ص١٣.

[٣] – حمدان، عبدالرحيم، "التناص في مختارات من شعر الانتفاضة المباركة"، **مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية**، المجلد الثالث،ص٨٥.

[٤] –جربوع، عزة، لتناصّ مع القرآن الكريم في الشعر العربي المعاصر، *مجلة فكر وإبداع*، ص١٣٤.

على الأرض بين قوى الحق والجهاد وقوى الباطل والاحتلال."ذلك أنَّ استحضار الخطاب الديني في الخطاب الشعري المعاصر، يعني إعطاء مصداقية وتميُّز لدلالات النصوص الشعرية، انطلاقاً من مصداقية الخطاب القرآني، وقداسته وإعجازه"[1]. "فمن يتتبع النصوص القرآنية التي تناصّ معها شعراء المقاومة العربية يدرك أنها تتماهى مع أجواء المقاومة وأبعادها، وما يتوالد عنها من واقع مؤلم يعيشه الشعب المقاوم إلى جانب ملاءمتها لمواقف الشعراء ورؤيتهم الفكرية التي يريدون الإفضاء بها؛ إذ يشكل التناصّ القرآني في الشعر المقاوم محوراً أساسياً في نسيجه العام".[2]

وقد احتوت أشعار المقاومة نصوصًا قرآنية كثيرة ومتنوعة، "اندمجت وتداخلت مع نصوص الشعر، وسياقاته المختلفة مكونة نماذج متعددة من التناصّ الديني، أثرت الفكرة المطروحة وعمقت رؤية الشعراء، وأسهمت في تشكيل البناء الفني للقصائد".[3] فتتوزع ظواهر التناصّ مع النصوص القرآنية في متن شعر المقاومة على عدّة نقاط ومحاور لكل منها دور وأهمية في إنتاج الدلالة وتوجيهها وفق زاوية أو رؤية معينة، وقد تأخذ هذه الظواهر أشكالاً مختلفة، بحيث تتضافر وتتفاعل المحاور في النصّ مع هذه الظواهر، فتعطي التناصّ قيمة خاصّة تنم عن فهم الشاعر ومعرفته بأغوار موروثه الديني. والذي يبدو واضحاً أنَّ الشاعرينِ محمود درويش وأمل دنقل قد استلهما القرآن الكريم في عديد من المفردات والعبارات، وفي كثير من القصص والمواقف وبعض الشخصيات، وبالتالي حفل شعرهما بكلمات وعبارات قرآنية، وأحيانًا يحاكيان في أسلوبهما نسق القرآن ونظمه. وفي ما يلي ندرس بعض أعمالهما الشعرية المتناصة مع القرآن برؤية نقدية.

شخصية نوح (ع)

يشكلُ التواصل بشخصيات الأنبياء ركناً رئيساً من أركان التواصل بالتناصّ القرآني في شعر المقاومة، و"كثيراً ما يراود شعراء المقاومة شعور بوجود تشابه ما بين تجارهم وتجارب الأنبياء من حيث

[1]– حمدان، عبدالرحيم، التناص في مختارات من شعر الانتفاضة المباركة، **مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية**، المجلد الثالث،ص٨٦.

[2]– بركة، نظمي، التناصّ الديني في الشعر الفلسطيني المعاصر، **مجلة فكر وإبداع**، ص٧٨.

[3]– حمدان، عبدالرحيم، التناص في مختارات من شعر الانتفاضة المباركة، **مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية**، المجلد الثالث،ص٨٥.

حمل رسالة معيّنة مع الأخذ الاعتبار أنّ رسالة الأنبياء سماويّة، لذلك لم يأت التواصل بشخصيات الأنبياء عشوائياً، بل برز فيه عنصر الانتفاء بحيث تنجح الشخصية المنتقاة في التعبير عن أبعاد التجربة والمعاناة، التي يمرُّ الشاعر بها على الصعيدين الفردي والاجتماعي".[١]

وفي الحديث عن التواصل بالموروث القرآني في الشعر، لابُدَّ من الحديث عن الحاجة إلى الاستعمال الأمثل من هذا التراث والحاجة إلى حفظ حُرمتهِ لأنَّ الكلام الإلهيَّ لا يقبل التحوير والتحويل، أو محاولة تطويعه لتحقيق مصالح ذاتية؛ بل هو إطارٌ لا يمكن لِشاعر ولا يمكن لأيّ إنسان آخر أن يستفيد منه طبقاً للميول الشخصية، فإذا انفلتت خارجه فقد وقع انحرافٌ، وأمَّا المنجزات البشرية الحضارية والثقافية، فإنها قابلةٌ للتحوير أو التحويل وفقَ المصلحة، لذلك بالنسبة للقرآن، فمن الواجب على الشاعر في كل الحالات أن يلتزمَ بالشروط اللازمة، وأن يضعَ في اعتباره دائماً أنَّه يتعامل مع نصٍّ إلهيٍّ له قداسته ومكانته العالية، ويجب تنزيهه والسموُّ به عن أيِّ استعمال أو فَهم تبدو عليه شُبْهَة الإساءة وعدم الإجلال والتَّنــزيه.

وقد حظيت قصّة طوفان نوح (ع) بنصيب كبير من الأدب العربي خاصّة شعر المقاومة، وقد شرح القرآن المجيد أقساماً مختلفةً من حياته (ع) شرحاً مفصّلاً، وتتعلق أكثرها بالجوانب التعليمية والتربوية والمواعظ. ولا شكّ أنَّ قصّة جهاد نوح (ع) المتواصل للمستكبرين ودعوتهم إلى الهداية في عصره، وبيان عاقبتهم الوخيمة، واحدة من العبر العظيمة في تاريخ البشرية، والتي تتضمن دروساً هامةً في كلِّ واقعة منها. والقرآن الكريم يبين بداية هذه الدعوة العظيمة فيقول:﴿**وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَى قَوْمِهِ إِنِّي لَكُمْ نَذِيرٌ مُبِينٌ**﴾[٢]، ثمَّ يلخص محتوى رسالته في جملة واحدة ويقول: هي﴿**أَنْ لاَّ تَعْبُدُواْ إِلاَّ اللّهَ**﴾[٣]، ثمَّ يعقب دون فاصلة بالإنذار والتحذير مرة أخرى:﴿**إِنِّيَ أَخَافُ عَلَيْكُمْ عَذَابَ يَوْمٍ أَلِيمٍ**﴾[٤]

---

[١]- الخضور، صادق عبسى، **التواصل بالتراث في شعر عزالدين المناصرة**، ص ٥٨.

[٢]- هود:٢٥.

[٣]- هود:٢٦.

[٤]- هود:٢٦.

في الواقع أنّ التوحيد والعبودية لله الواحد هي أساس دعوة نوح(ع) في القرآن، ولكن إذا أمعنّا النظر في أشعار محمود درويش، نرى أنّه قد اتّخذ اتجاهاً معاكساً يدعو إلى تأويل من شخصية نوح يتَعَارَضَ مَعَ المضمون الأصليّ لشخصيته في السياق القرآني،كأنّ الشاعر يرى في شخصية نوح تصويراً لموقف عصري أراد أن يحكي عنه، فيستعار ملامحها وسماتها لتجسيد شخصية حديثة، فيرى الشاعر من خلال استدعاء شخصية نوح ما لا يراه الآخرون، بل ما لا يستطيع الآخرون رؤيته. على سبيل المثال في قصيدة «**مطر**» يطلب الشاعرمن‌نوح(ع) في استهزاء مغال من مهمته الألهية ألاّ يرحل أو لا يهرب:

يا نُوحْ!/ هَبْني غصنَ زيتونٍ /وَ وَالدَتِي .. حمامةْ!/ إنَّا صَنَعْنا جنةً/ كَانَتْ نهايَتُها صَنادِيقَ الْقمامَةْ! / يا نُوحْ!/ لا تَرحلْ بِنا/ إنَّ الْمَمات هُنا سلامةْ / إنَّا جذورٌ لا تعيش بِغَيرِ أرْضٍ/ وَلْتَكُنْ أرْضي قيامةْ![1]

وكما نلاحظ في هذا المقطع الشعري، فإنّ محمود درويش يستحضر قصّة الطوفان وكيف أنّ الناس كانوا يستنجدون بنوح (ع) ليخلصهم من الغرق. فـ"استحضار هذا النصّ قد يكون متوقعاً لما حلّ بالفسطينيين مع منتصف القرن الفائت من نكبات وآلام، فراق وهجرة؛ بمعنى أنّه قد يكون متوقعاً أن يطلبَ العون من الآخرين، ولكن الأمر غير المتوقع والسلبي أن يقلبَ الشاعر التناصّ والتعامل مع النصّ القرآني، ويحدث تعارضاً بين ما في النصّ الحاضر (= الشعر) وواقع النصّ الغائب (=القرآن)، فواقع النص القرآني يشير إلى العبرة العظيمة التي تمثل في دعوة نوح (ع) والجوانب الإيجابية لهذه الدعوة، ولكن النصّ الشعري يشير إلى رفض الشاعر لدعوة نوح (ع) والهجرة معه، ويتشبث بالبقاء في أرضه مهما كانت النتيجة، حتى لو كانت أرضه موعداً للقيامة"[2]، ليس هذا فقط، بل "إنّ النصّ يكشف عن سخرية مُرّة من دعاوي السلام المتمثلة في صورة الزيتون والحمام، لقد بلغت السخرية في النص حدّاً كبيراً حينما يقول الشاعر: «إن نهاية الحمامة صندوق القمامة»".[3]

[1] - درويش، محمود، **ديوان محمود درويش**، المجلد١، ص١١١.

[2] - الزبود، عبدالباسط، "المتوقع ولا المتوقع في شعر محمود درويش: (دراسة في جمالية التلقي)"، **مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها**، المجلد١٨، ص٤٣٨.

[3] - المرجع نفسه.

إنّ هذا التحوير السلبي في شعر درويش عائد إلى رؤية الشاعر المتشدّدة حيالَ أرضه المحتلّة، فإنّه يستهجن المماطلة، ويلقي لَوْمَ التهاون والتلكّأ على مواطنيه المماطِلين، لذلك يستحضر الشاعر في قصيدة (حَجَر كنعانيّ في البحرِ الميّت) قصّة الطوفان مِن جديد، ويستمر في ما يشبه استهزاءاً بمهمة نوح (ع)، ويقول:

رَأَيْتُ باباً لِلْخُروجِ ، رَأَيتُ باباً لِلْخُرُوجِ ولِلدُّخول
هَلْ مَرَّ نوحٌ مِنْ هُناكَ إلى هُناكَ لِكَيْ يَقولَ
ما قالَ في الدُّنْيا: لَها بابانِ مُخْتَلِفانِ، لكنَّ الْحِصانَ يَطيرُ بي
وَيَطيرُ بي أَعْلى وأسْقُطُ مَوْجَةً جَرَحَتْ سُفوحاً ، يا أَبي
وَأَنا، أَنا ولوِ انْكَسَرْتُ، رَأَيْتُ أَيَّامي أَمامي
ورَأَيْتُ بَيْنَ وَثائِقي قَمَراً يُطِّلُ عَلَى النَّخيل
وَرَأَيْتُ هاوِيةً، رَأَيْتُ الْحَرْبَ بَعْدَ الْحَرْبِ [١]

فَرُوحُ محمود درويش الثّوريّة في هذه المقطوعة من جهة، وتألّمه العميق من بعض مواطنيه المتساهلين في قضيّة الاحتلال الصهيوني، أدّيا بالشاعر إلى أن يتأسّف ويلوم من يجبن ويعجز عن المقاومة والمثابرة. والجدير بالذّكر أنّ النصوص التي تكشف عن التزامه وتعلّقه للأرض المحتلّة هي سلبيّة قابلة للنّقد، وذلك في موقفه تجاه سيّدنا نوح (ع) في إنقاذ القوم الصالحين من الطوفان، حيث يعتبر سلوكه الطيّب الهادي هذا نابعا عن جُبن وعدم مثابرة منه. ولا شكَّ في "أنَّ التاريخ الإنساني عامةً والعربي والإسلامي خاصّةً، يحفِل بمئات أو آلاف من الرموز والحكايات والأساطير والنصوص التي تصلح أوعيةً لحمل الأفكار والآراء المختلفة، وعلى الشاعر القدير أن يختارَ من هذه الرموز والنصوص ما يناسب عمله الشعري، ولا داعي لأن يختارَ نصًّا أو شخصيةً أو موقفًا دينيًّا فيفرِّغه من مضمونه الأصلي، ويقول من خلاله مضمونًا مخالفًا أو مضادًّا يفاجئ القارئ ويستفزه، في حين أن لديه متّسعًا في أوعية وأقنعة ورموز أخرى". [٢]

[١] – درويش، محمود، **ديوان محمود درويش**، المجلد٢، ص٥٢٣.

[٢] – انظر: http:// alukah.net/Web/literature_language()

وبموازنة بين هذا الانطباع السلبي لشخصية نوح (ع) في شعر محمود درويش وبين الأشعار التي نظمها الشاعر أمل دنقل حول قصة طوفان نوح (ع)، ندرك التشابه فيهما. فحين يستحضر الشاعر أمل دنقل قصّةً نوح (ع) في شعره، فإنَّه يجرِّدها من القداسة، ويتعامل معها تعامله مع القصّة العادية، فيحمِّلها ما يريد من معانٍ ومضامين، حتى وإنْ تَعَارَضَتْ مَعَ مَضْمُونِها الأصليّ في السياق القرآني. فقد استحضر أمل دنقل في قصيدة (**مقابلة خاصّة مع ابن نوح**) قصّة ابن نوح عندما رفض الهروب إلى سفينة النجاة وآثرَ البقاءَ في الوطن على الفرار وقد رأى أن الخيار الوحيد المناسب هو الصمود والمقاومة لا الفرار[١].

جَاءَ طُوفَانُ نُوحْ! / الْمَدِينةُ تغرقُ شَيْئاً فَشَيْئاً /........ / هَا هُمُ الجُبناء يفرونَ نَحْو السَّفِيْنَةْ / صَاحَ بِي سَيِّدُ الفلكِ قبلَ حلولِ السَّكِيْنَةْ:/ ((انج مِنْ بَلَدٍ لَمْ تعدْ فِيهِ رُوحْ!)) / قُلْتُ:/ طُوبى لِمن طعموا خبزَهُ/ فِي الزَّمانِ الْحسنْ/ وَأداروا لَهُ الظَّهرَ/يَوْمَ المحنْ!/ وَلَنا الْمَجْدُ، نَحْنُ الَّذينَ وَقَفْنا /نَتحدى الدّمارَ/نأبى الْفرارَ/ وَنأبى النزوحْ![٢]

مما يلفت الانتباه في هذا النصّ الشعري هو التعبير الذي يعارض مع النصّ الأصلي للقرآن. وأمل دنقل يضاهي محمود درويش في قلب قصّة سيّدنا نوح (ع) خلافاً لما جاء في القرآن الكريم. فهو يعتبر من التجأ إلى السفينة جباناً ومن تُوفّي على أثر الطوفان بطلاً مقاوماً. ولعلّ روح الشاعر الثورية وحماساته بلغت درجة يقلب فيها القصّة القرآنيّة وفقاً لما يريده وخلافاً للواقع القرآني، لأنَّ **في هذا الطوفان طبقاً لسياقه القرآني،لم يبق سوى نوح والذين ركبوا على متن السفينة من الصالحين، غير أنَّ الشاعر يرى عبر المفارقة الواضحة في الدلالة أنَّ الناجين من الموت هم الذين قاوموا الطوفان،**

---

[١]– إنَّ دنقل شاعرٌ قوميٌّ والقضية القومية الأهم لكلّ العرب هي قضية فلسطين التي أسموها بالقضية المركزية، ولا يخفى أنَّ كثيراً من الفلسطينيين تركوا أراضيهم بعد الاحتلال الإسرائيلي، فيما بقي عدد آخر منهم متمسّكاً بأرضه ودياره وهويّته العربية. فقصد الشاعر في هذه القصيدة نفسه، وجعل نفسه ابن نوح ذلك الإنسان الأديب الصابر الذي لم يهرب من الوطن عندما جاءها طوفان الاحتلال كما فعل بقية الأدباء والمثقفين الذين هربوا إلى الدول الأخرى. فالشاعر شبّه الاحتلال بالطوفان لأنّه كان اجتياحاً لكلّ شيء.

[٢]– دنقل، أمل، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٤٦٨-٤٦٥.

والذين ركبوا على السفينة هم الجبناء.فشخصية نوح (ع) عند أمل دنقل يمثل الشخص الهارب من هذا الطوفان، على نقيض معناه الدلالي في القرآن الذي يمثل نبيّ إنقاذ البشرية من الفساد والثبور.

قصّة يوسف(ع)

استمد شعراء المقاومة مادّتهم الشعرية من قصّة يوسف(ع) في كثير من الأحيان، وتعاملوا مع شخصية يوسف(ع) بأشكال مختلفة. وفي الغالب نجد التناصّ مع قصة يوسف(ع) عند هؤلاء الشعراء ينمّ عن إدراك ووعي للمورث الديني . ولكن قد نرى خلاف هذا، لأنّ التناصّ مع هذه القصّة قد يأتي مخالفاً للنص القرآني أو يأتي استعراضياً وسلبياً لا وجود لأيّ دلالات له داخل النصّ، وهو قليل. ولعلّ أبرز من مثّل هذا الموضوع هو الشاعر محمود درويش حيث اتخذ من قصّة يوسف (ع) دلالةً للتعبير عن القضية الفلسطينية المؤسِفة، فتحولتْ شخصيةُ يوسف (ع) عنده إلى نموذج التعيس، والمغمور، والمنبوذ، والفقير، و... ولعلّ الصورة الوحيدة التي تتماشى مع الأجواء الراهنة في هذا السياق هي صورة الأخوة الذين زجوا بيوسف في عمق البئر. فالسؤال المطروح في هذا السياق، كيف تمثل الشاعر هذا الرمز الديني للتعبير عن القضية الفلسطينية؟

فاستدعاء يوسف (ع) في شعر محمود درويش يعدّ بنية لما حلّ بفلسطين عندما يصور الشاعر ما يجري في شعبه بحكم التناصّ بين قضية يوسف (ع) وقضية شعبه التي تخلّت عنها الدول العربية وبين تخلّي أبناء يعقوب عن أخيهم الصغير يوسف (ع) بعد أن غدروا بيوسف (ع) وزجوا به في عمق البئر. يقول الشاعر في قصيدة (**أنا يوسف يا أبي**) في هذا الشأن:

أَنا يُوسفُ يا أَبي./ يا أَبي، إخْوَتي لا يحبُّونني،/ لا يُرِيْدُونني بَيْنَهُمْ يا أَبِي./ يَعتدُون عَليَّ وَيرمُونني بِالحصى وَالْكلامِ/ يُرِيْدُونني أَنْ أَمُوتَ لكي يمدحُوني/ وَهُمْ أَوصدُوا بابَ بيتِكَ دُوني/ فَماذا فَعَلْتُ أَنا يا أَبِي،/ وَلماذا أَنا؟/ أَنتَ سمَّيتني يُوسُفًا،/ وهُمُو أَوقعُونِيَ فِي الجُبِّ، وَاتَّهموا الذِّئب؛/وَالذِّئبُ أَرْحمُ مِنْ إخوتِي/ أبتي! هَلْ جنَيْتُ عَلَى أَحَدٍ عِندَما قُلْتُ إنِّي:/رأَيتُ أَحدَ عشرَ كوكبًا، وَالشَّمسَ وَالْقَمرَ، رأيتُهُم لي ساجِدينَ؟[1]

---

[1]- درويش، محمود، **ديوان محمود درويش**، المجلد١، ص٧٧.

إنّ الصورة التي تتماشى مع الأجواء الراهنة في فلسطين، وقد جاءت في هذه القصيدة، هي صورة الأخوة الأعداء الذين زجوا بيوسف في البئر. فيصور الشاعر ما يجري في شعبه بحكم التناصّ بين قضية يوسف (ع) وقضية شعبه التي تخلّت عنها الدول العربية وبين تخلّي أبناء يعقوب عن أخيهم يوسف(ع). وخلاصة القول: إنَّ الشاعر محمود درويش في هذه القصيدة يتقمّص صورة فلسطين ناطقاً باسمها، ويتحول الإخوة الأعداء ويتحول الذئب إلى الدول الغربية.

قصة مريم العذراء (ع)

مريم عليها السلام هي السيدة الطاهرة العذراء المعصومة الزكية الطيبة التي اصطفاها الله على الناس بنفخ الروح فيها فتحمل دون زواج، و"قد نشأت السيدة مريم العذراء برعاية الله وتربيته لها، فقد ترعرعت ونشأت على عين الله تعالى وفي جوّ يعبق بالإيمان والإخلاص والعبادة بعيدة عن الرذائل الخلقية والمفاسد الروحية، وقد كانت كثيرة الاجتهاد في عبادة الله تعالى، وهذا أمر طبيعي جداً لإمرأة ستتحمل مسؤولية السِّر الالهي والمعجزة الكبرى ألاّ وهي الولادة العجائبية للمسيح عليه السلام"[1]، الولادة هي النقطة التي يقف الشاعر محمود درويش عندها ولكن على نقيض النصّ المقدس، فيلجأ الشاعر إلى استحضار شخصية مريم بشكل سلبي في مرحلة يحسّ بأنَّ الكلّ قد تخلى عنه وعن قضية شعبه، فيبدأ حواراً مع الله ويعمق من انحرافه وانزياحه حين يقدم للمتلقي هذا الحوار بين مريم عليها السلام وربّ العزة جل وعلا، على لسان امرأة في قصيدة بعنوان: (**إلهي لماذا تخلَّيت عني**) ولكن بطريقته المشبعة بالإشارات الضعيفة والمفاهيم السخيفة التي لا يمكن للقارئ أن يجد لها تفسيراً منطقيّاً:

إلهي!/إلهي لِماذا تَخَلَّيْتَ عَني؟/ لِماذا تَزَوَجْتَ مَرْيَمَ؟/ لِماذا وَعَدْتَ الْجُنودَ بِكَرمي الْوَحِيدْ/ لِماذا ؟/ أنَا الأرْملةْ،/ أنَا بِنْتُ هذا السُّكُونِ، أنَا بِنْتُ لَفْظَتِكَ الْمُهْمَلةْ./أ مِنْ حَقّ من هي مِثْلِي أنْ تطلبَ اللهَ زَوْجاً وَأنْ تسألَهُ؟/ إلهي! /إلهي! لِماذا تَخَلَيْتَ عَني/ لِماذا تَزَوَجْتَ يا إلهي، لماذا تَزَوَجْتَ مَرْيَمَ ؟![2]

[1] – محمد، حسين نجيب، **حياة السيد المسيح (ع) في القرآن الكريم**، ص٣٠.

[2] – درويش، محمود، **ديوان محمود درويش**، المجلد١، ص٣٦١.

كما نلاحظ، أنَّ هذا التغيير يعدُّ تحوّلاً جذرياً حوارياً في النصّ القرآني، والشاعر لا يحافظ في هذه المقطوعة على رعاية أصول النصّ المقدس والالتزام بمضمونه السامي بهذه الصورة الساقطة المهينة، فقد ألصق الشاعر بالله سبحانه من صفات المخلوق ما لا يليق به جل وعلا، كالزواج، والله سبحانه يقول في القرآن الكريم: ﴿**ما اتَّخذَ صاحبةً ولا وَلدا**﴾[١] وفي حق مريم قال تعالى على لسانها:﴿**قَالَتْ أَنَّى يَكُونُ لِي غُلَامٌ وَلَمْ يَمْسَسْنِي بَشَرٌ وَلَمْ أَكُ بَغِيًّا**﴾[٢]، لذلك يمكن لنا اعتبار هذه القصيدة نوعاً من التمثل السلبي للنصّ القرآني، لأنّ في هذه القصيدة ما يدّل على قلة اكتراث الشاعر لِقداسّةِ النصّ القرآني وهذا موقف سلبي في تناصه القرآني.

تجريدُ صورة الشّيطان مِنْ مدلولها القرآني

من مواضع استعمال كلمة الشيطان في القرآن يفهم أنّها تطلق على الموجود المتمرد المنحرف الذي يسعى إلى بثّ الفرقة والفساد والاختلاف، مثل قوله تعالى:﴿**إنَّما يُرِيدُ الشَّيْطَانُ أَنْ يُوقِعَ بَيْنَكُمُ الْعَدَاوَةَ وَالْبَغْضَاءَ...**﴾[٣]

إنَّ ظاهرة الصراع بين الشيطان وأهل الإيمان، قديمة قدم الوجود البشري، فمنذ أن خلق الله آدم (ع)، وأمرَ الملائكة بالسجود له، انفــرد الشيطان (=إبليس) بالرفض من دون الملائكــة، كما يروي لنا الله سبحانه وتعالى في القرآن الكريم بداية معصية الشيطان:﴿**وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلائِكَةِ اسْجُدُوا لآدَمَ فَسَجَدُوا إِلا إِبْلِيسَ كَانَ مِنَ الْجِنِّ فَفَسَقَ عَنْ أَمْرِ رَبِّهِ...**﴾[٤] ﴿**وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلائِكَةِ اسْجُدُوا لآدَمَ فَسَجَدُوا إِلا إِبْلِيسَ أَبَى وَاسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ**﴾[٥] وكانت هذه هي بداية المعصية وبداية كفر الشيطان. أنَّه رفض إطاعة أوامر الله سبحانه وتعالى و لم يسجد لآدم (ع). في الواقع، أنَّه لم يرفض السجود لِغير الله، ولكنه رفضَ السجود لأمر الله، وقد عزا الشّيطان ذلك إلى ظاهرة التعالي

[١]- الجن:٣.

[٢]- مريم:٢٠.

[٣]- المائدة:٩١.

[٤]- الكهف:٥٠.

[٥]- البقرة: ٣٤.

والاستكبار، حين قال مبرراً رفضه بالسّجود بأنّه خير من آدم (ع)، قال تعالى:**﴿قَالَ يَا إِبْلِيسُ مَا مَنَعَكَ أَنْ تَسْجُدَ لِمَا خَلَقْتُ بِيَدَيَّ أَسْتَكْبَرْتَ أَمْ كُنْتَ مِنَ الْعَالِينَ﴾، ﴿قَالَ أَنَا خَيْرٌ مِنْهُ خَلَقْتَنِي مِنْ نَارٍ وَخَلَقْتَهُ مِنْ طِينٍ﴾، ﴿قَالَ فَاخْرُجْ مِنْهَا فَإِنَّكَ رَجِيمٌ﴾، ﴿وَإِنَّ عَلَيْكَ لَعْنَتِي إِلَى يَوْمِ الدِّينِ﴾، ﴿قَالَ رَبِّ فَأَنْظِرْنِي إِلَى يَوْمِ يُبْعَثُونَ﴾، ﴿قَالَ فَإِنَّكَ مِنَ الْمُنْظَرِينَ﴾، ﴿إِلَى يَوْمِ الْوَقْتِ الْمَعْلُومِ﴾، ﴿قَالَ فَبِعِزَّتِكَ لأُغْوِيَنَّهُمْ أَجْمَعِينَ﴾﴿إِلاَّ عِبَادَكَ مِنْهُمُ الْمُخْلَصِينَ﴾**[1]

إذن كان الشّيطان في التصوّر الإنساني السّليم هو صورة للتمرّد في أعلى درجاته، إلاّ أنَّ بعض الشعراء ذهب إلى خلاف ذلك، فعدَّه رمزاً للبسالة والبطولة وصوّره بصورةٍ تخيلوها كَبطل ملحمة ورمز للكبرياء والتمرّد وأضفى عليه أجمل الصور وأحسنها، متهكماً على من خالفه في ذلك. ومِنْ بين هؤلاء الشعراء، الشاعر أمل دنقل في قصيدته الملحمية تحت عنوان (**كلمات سبارتكوس[2] الأخيرة**) الذي يعدُّ فيها الشيطان الشخصية الصامدة والمناهضة، حيث عرض صورته على نقيض النصّ القرآني، حامـــلاً كثيراً من صفات البطل الثابت العزم، أي شخصيـــــة صامدة ذات مكانـــة عاليـــة. فالقصيدة توضّح لنا موقف الشاعر السلبي حيالَ رؤية القرآن لشخصية الشّيطان، فالشيطان عند أمل دنقل رمز للصمود والمقاومة على نقيض معناه الدلالي في القرآن الذي يمثل عامل العصيان والتضليل:

المجدُ لِلشيطانِ ... مَعْبُود الرِّياحْ /مَنْ قَالَ «لا» في وَجْهِ مَنْ قَالُوا «نَعَمْ» / مَنْ علّمَ الإنْسانَ تَمْزِيقَ العدمْ/ مَنْ قَالَ «لا»، فلم يَمُتْ/ وَظَلَّ رُوْحاً أَبَدية الألمْ![3]

---

[1] – الصاد: ٨٣-٧٥.

[2] – سبارتاكوس (Spartacus) العبد الذي خاض الثورة ضد الرومان التي سميت ثورة العبيد الثالثة في عام (٧١ ق)، حيث اسر وبيع كعبد لأحد الرومان الذي كانت لديه مدرسة لتدريب العبيد لاستخدامهم كمبارزين ومصارعين في حلبات خاصة تقام لاجل المتعة. ثار هو والعبيد الاخرين الذين كانوا معه، وألحقوا هزائم عديدة بالجيش الروماني إلى ان قتل في اخر معركة وبموته انتهت الثورة وصلب العبيد الاخرون في الساحات العامة. سبارتاكوس تأثر لزوجته التي قتلت وهي في طريقها من سوريا وكانت جارية وقد اشتراها والي اسبارتاكوس وقتلها لكي يكون سبارتاكوس منشغل بالقتال وجلب الأموال للوالي الذي برأس مدرسة تدريب العبيد. وقتل سبارتاكوس واليه. أنظر:(http://mexat.com)

[3] – دنقل، أمل، *الأعمال الشعرية الكاملة*، ص١٤٧.

والمتأمّل لهذه المقطوعة، يدرك أنّ عبارة «المجد للشيطان» تحلّ محلَ العبارة الدينية الشائعة ((المجد لله في الأعالي))، والقصيدة قد تحوّلتْ هذه العبارة بما يصور الشيطان بطلاً تمثلت فيه صفات الصمود والمقاومة. فظاهرة التمرّد والمقاومة أمام الله تعالى مسألة خطيرة سلبية. وأحياناً يقال إنّ الشاعر أمل دنقل يستفيد من أسلوب الانزياح الدلالي أو الإيحائي ويأخذ القاريء على غِرّةٍ بإشادة الشيطان وتحبيذ صموده بعبارة:«المجد للشيطان» وهذه العبارة خلافٌ للقول المعروف:«اللعنة على الشيطان» وإنّ القصيدة تبدأ بالمزج الذي خصص لتمجيد الشيطان. ولعلّ الشاعر لم ير شخصية تراثية رافضة للخضوع تشابه «سبارتاكوس» في رفضه فحاول أن يحدثَ نوعاً من الالتحام المعنوي بينهما، فـــ «سبارتاكوس» لديه هو الشيطان نفسه بما تحمله هذه الشخصية من رموز الرفض والتمرد والثورة، لذلك فالشاعر يجرد صورة الشيطان من مدلولها السلبي ويجعل لها مدلولاً إيجابياً.[١] على كل حال ومع هذه التبريرات يمكن القول إنّ الشاعر كان شاذاً في هذا التصور، إذ أطلق كلّ معاني البطولة على الشيطان، وهذا يعكس لنا مدى مزالق الشاعر في تناصه القرآني

توظيفُ الآيات بتصرف فيها

هناك بعضُ شعراء المقاومة يستعملون آياتٍ من نصّ القرآن مع تغيير بعض الكلمات للتعبير عن بعض أفكارهم، ولكن في بعض الأحيان، تكون هذه الاستعمالات في غير موضعها اللائق للقرآن

---

١ - إنّ بعض النقاد يفسرون هذا على «المفارقة التصويرية» في الشعر، فيقول أحدهم: «هو يجعل سبارتاكوس نموذجاً للتمرد والعصيان أمام الخائفين والخاضعين ويدعو إلى قول (لا) كما قاله الشيطان ومزق العدم، بل تكاد أن تكونَ قصيدة (كلمات سبارتاكوس الأخيرة) برمته تقوم علي المفارقة. فالشاعر يأتي بهذه التناقضات والمفارقات في القصيدة كلها لإبراز واقع حياة الناس وتصويرها تصويراً مريراً، وعنصر المفارقة الشاملة للقصيدة يلعب دوراً أساسياً في القصائد الدنقلية لإبراز هذه التصاوير كما عدَّها الدارسون هي العنصر الرئيس والمهيمن في شعر أمل دنقل" أحمد طه، قراءة النهاية: "مدخل إلى قصائد الموت في "أوراق الغرفة"، مجلة الإبداع، العدد الخامس (سنة١٩٨٤). كما يقول الآخر في تبريره لهذا التناص في شعر أمل دنقل: «صورته الجديدة انزياحية رمزية توافق كلّ من يتحدى ويرفض السلطات الغاشمة والمستبدة ويدافع عن الحقّ بالتحريض على نقيض مدلولها القرآني، فيستحق التمجيد، ونستطيع أن نقولَ إن المجد هنا ليس للشيطان ولكنه لسبارتاكوس الذي كان عبداً شجاعاً مشتاقاً إلي الحرية، فقال (لا) في وجه (القيصر)، ولهذا ظلّ اسمه على كل لسان وظلّت روحه أبدية الألم تزرع الشجاعة في نفوس العبيد وترفع بهم إلى الصنوف الأولى من مواجهة الظلم والقهر» (لمزيد من التوضيح أنظر مقدمة ديوان أمل دنقل بقلم عبدالعزيز المقالح، سنة ١٩٨٥، ص٣٦).

الكريم، وهذا يُعدّ من المزالق الخطيرة التي ينبغي التيقظ والالتفات إليها والتنبه عليها. فـ"كثيراً ما يكون النصّ صحيحاً، ولكن العيب في الاحتجاج بهذا النصّ على أمر معيّن، وهو لا يدلّ عليه لأنّه سيق مساقاً آخر، وقد يأتي ذلك كلّه من الخلل في الفكر وسوء الفهم للنصّ، وذلك نتيجة العجلة التي نراها ونلمسها عند السطحيين من الشعراء، الذين يتخرصون على النصوص ويقولون على الله ما لا يعلمون، وقد يكون ذلك من الخلل في الضمير وفساد النية، حيث يعمد بعضُ النّاس إلى ليِّ أعناق النصوص لتوافق هواه، وإنَّ ما أشدّ ما تتعرض له النصوص خطراً، سوء التأويل لها، بمعنى أن تُفسر تفسيراً يُخرجها عما أراد الله تعالى ورسوله بها إلى معنى أخر يريدها المؤولون بها، وقد تكون هذه المعاني صحيحة في نفسها، ولكن هذه النصوص لا تدل عليها، وقد تكون المعاني فاسدة في ذاتها وأيضاً لا تدل النصوص عليها فيكون الفساد في الدليل والمدلول معاً".[١] ويبدو أنّ أسباب الغموض ناتج إمّا من أنّ الآية اقتطعت من سياق النصّ المتكامل، فحرفتْ دلالاتها، أو أنّ فيها حذفاً لايتمّ المعنى إلاّ به، أو أنّ فيها لفظاً مشتركاً فيه أكثر من معنى، أو أنّه ناتج من سبب بلاغي كالمجاز.

و في ضوء ما مثّله المجاهد من الصمود والتضحية في الواقع الفلسطيني، جاء استحضار الشاعر محمود درويش لِنصوص قرآنية في شعره لتخلع عليها صبغة قداسية في شيء من المبالغة أحياناً وكأنّه يودُّ التأكيد على أهمية هذا الربط بين الجانبين، حيث ينشد الشاعر مقتبساً من سورة العلق:

اللهُ أكبَرُ/هذِهِ آياتُنا، فَاقرَأْ/بِاسمِ الْفَدائي الَّذي خَلَقَا/مِنْ جُرحِهِ شَفَقَا/بِاسمِ الْفَدائي الَّذي يَرْحلُ/مِنْ وَقْتِكُمْ/لِندائهِ الأوَّلِ/الأوَّل الأوَّل/سَتدمرُ الْهَيكلَ/بِاسمِ الْفَدائي الَّذي يبدأْ
اقرأْ/بيروتُ صورتنا/ بيروتُ سورتنا[٢]

كما نلاحظ في هذه المقطوعة، يتحدث الشاعر محمود درويش عن أحد الفدائيين الوطنيين في لبنان، ولكن مما يلفت النظر، أنّ درويش يبالغ في التعبير عمّا يقوم به الفدائي من التضحية والتحدّي والصمود، وفي استدعاء الشاعر نشاهد غلبة النصّ المستدعى أو الغائب (=نصّ القرآن) على النصّ المتولد أو الحاضر (=الشعر)، فالغلبة للنصّ القرآني مشهود في هذه المقطوعة: ﴿**اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذي**

[١]- يوسف، القرضاوي، **كيف نتعامل مع القرآن العظيم؟**، ص٣٢٨.

[٢]- محمود درويش، **ديوان محمود درويش**، المجلد١ ، ص٢٠-١٩.

خَلَقَ﴾، **﴿خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ﴾**[١]. فالشاعر يتحدث عن الفدائي الذي يخلق من جرحه الشفق، وفي استحضار النصّ القرآني في هذا الموقف محاولة للإشارة، ولو بطريقة غير مباشرة إلى اتخاذ الصّراع، المنحى العقائدي علاوة على المنحى السياسي، كما أنَّ فيه تلميحاً إلى المقاومة، المقترن بنصّ القرآن.

كذلك قد نلحظ أنَّ نظرة الشاعر أمل دنقل للقرآن هي النظرة نفسها فهو قد يأخذه مأخَذَ القول المأثور أو الحكمة والمَثَل وبيت الشعر؛ فيُدخِله في قصيدته أيًّا كان موضوعها: غزليًّا أو عاطفيًّا أو سياسيًّا واجتماعيًّا، وقد تسبقه وتأتي بعده كلمات وعبارات لا يصحُّ أن يأتي في سياقها، وبسببها يتغير مدلوله عمَّا كان وهو في السياق القرآني:

عِنْدَما أطلقَ النَّارَ كانتْ يدُ الْقُدسِ فوقَ الزِّنادْ
وَيدُ اللهِ تخلعُ عَنْ جَسَدِ الْقُدسِ ثَوْبَ الْحدادْ
لَيْسَ مِنْ أجلِ أن يتفجَّرُ نفطُ الجزيرة
لَيْسَ مِنْ أجلِ أنْ يتفاوضَ مَنْ يتفاوضُ
من حول مائدةٍ مستديرةٍ
لَيْسَ مِنْ أجلِ أنْ يأكلَ السادةُ الكستناءْ
لِيَغْفِرِ الرّصاصُ ما تَقَدَّمَ مِنْ ذَنْبِكَ وما تَأَخَّرْ!
لِيَغْفِرِ الرّصاصُ ياكيسنجرْ!![٢]

مما يلفت الانتباه في هذا النصّ هو التعبير الذي يحوي ما يشبه النصّ القرآني، ولكن القارئ لا يدري في هذا النـــصّ أ هو اقتباس أم تغيير لمعا لم الآية؟ هناك تصريح بالآيات وتوظيفها مِنْ دون تغيير في بناء الكلمات وترتيبها إلاَّ بتغيير جزئي؛ غير أنَّ الخلاف كبير بين ما رمى إليه الشاعر من قوله «لِيَغْفِرِ الرّصاصُ ما تَقَدَّمَ مِنْ ذَنْبِكَ وما تَأَخَّرْ!»، وما أراده النصّ القرآني من إيراد الآية: **﴿لِيَغْفِرَ لَكَ**

[١] – العَلَق: ٢–١.

[٢] – أمل دنقل، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٣٤٩.

اللَّهُ مَا تَقَدَّمَ مِنْ ذَنْبِكَ وَمَا تَأَخَّرَ﴾[١]، لذلك يمكن اعتبار هذا التحول نوعاً من التمثل الذي فيه مبالغة بتصرف في الآية الكريمة.

وفي سبيل هذا، فقد عمد الشاعر محمود درويش، في كثير من قصائده إلى المزج بين الوطن والحبيبة، حتّى إنّك لا تستطيع الفصل في كثير من قصائده الوطنية الملتزمة بين صورة الوطن وصورة المرأة عنده، فقد زيّن المرأة بالمظاهر التي توجد في طبيعة الوطن، وحمّلها هموم الوطن ومآسيه، كما وسم الوطن بسمات المرأة، حتّى غدا كلّ منهما يدل الآخر. فكثيراً ما مزج درويش بين الوطن والمرأة، ولكن عندما يصوّر الشاعر المرأة، فأنّه يستعير من جماليات القرآن، ليضفي بهذه الجماليات على محبوبته، لذلك قد يأتي هذا المزج عشوائياً لاستعمال الآيات القرآنية في غير موضعها اللائق. على سبيل المثال في قصيدة بعنوان (**الخروج من ساحل المتوسط**) وصف الشاعر محبوبته (=مدينة غزة) بأسماء الله وصفاته، حيث سبَّح الشاعرللتي أسرت بأوردته:

غَزةُ لا تصلّي حينَ تشتعلُ الْجراحُ عَلَى مآذِنها/وَ ينقلُ الصباح إلى مؤذنها، وَيكتملُ الرّدى فيها/ أتيتُ .. أتيتُ/قَلْبي صالحٌ لِلْشرْبِ/سِيروا في شَوارع ساعدي تصلّوا/وَغَزةُ لا تبيع الْبرتقالَ لأنَّهُ دمها المعلّبْ/كُنْتُ أهربُ مِنْ أزقّتها/وَأكتبُ باسَنها مَوْتى عَلَى جميزة/ فتصيرُ سيّدة وَتحملُ بي فتى حرا/ فَسُبحانَ التي أسرتْ بأوردتي إلى يَدِها!/ أتيتُ .. أتيتُ/ غَزةُ لا تصلّي /لم أجد أحَداً عَلَى جُرْحي سوى فمِها الصغيرْ/ وَساحلُ الْمتوسطِ اخْترقَ الأبدْ[٢]

كما نلاحظ، يعبّر الشاعر من خلال النصّ السابق عن حبّه لمدينته، ففي عبارة «فسبحانَ التي أسرتْ بأوردتي إلى يدها!» يتعامل الشاعر مع غزة التي يصورها كالمحبوبة بصورة متعالية ومقدّسة، كأنها كائنة سماوية، فإنَّه يتناص مع قوله تعالى: **﴿سُبْحَانَ الَّذي أسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلاً مَنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إلَىَ الْمَسْجِدِ الأقْصَى الَّذي بَارَكْنَا حَوْلَهُ ...﴾**[٣]. فلو عدنا إلى بداية القصيدة، فسنجد أنها تشكل ملامح عامة في لوحة غزة بصفتها كالمحبوبة عند درويش، وقد صوّر الشاعرُ في هذه القصيدة الموتَ

---

[١] – الفتح:٢.

[٢] – محمود درويش، **ديوان محمود درويش**، المجلد١، ص٤٧٥.

[٣] – الإسراء:١.

الذي فرض اليأس على الحياة وتعرقل العودة إلى هذه المدينة المحبوبة:«كُنْتُ أهربُ مِنْ أزقّتها وَأكْتبُ باسَنها مَوْتَى عَلَى جميزة»، فَقبل أن يتعرض الفلسطيني للتشرد والتهجير، كان يعيش حياة مليئة بالفرح والسّرور، ولكن العدو هجّره وفرّقَ بينه وبين هذه المحبوبة ، فأفقده العبادة والسعادة، بل أفقده الحياة ذاتها:«غزةُ لا تصلّي حينَ تشتعلُ الجراحُ عَلَى مآذِهَا» ويكملُ درويش لوحة غزة، بتصويره غزة فتاة فلسطينية، وهو بذلك يرتقي بغزة لتكون رمزاً للمدينة التي أسرت بأوردة الشاعر إلى يدها.

محاكاةٌ لأسلوب القَسَم القرآني

في ضوء التفاعل مع النصوص القرآنية ينبغي للشاعر أن يجتنبَ الإشارات البعيدة واستعمالات مثيرة للدهشة، ولكن قد يشاهد في شعر المقاومة أن الأمر لم يقف عند ولوج ساحة اللغة القرآنية على استحياء أو الاقتباس منها كما فعل القدماء والمحدثون، وهو الأمر الذي كان يلقى استحسان النقاد والشعراء، بل إنَّه تعدى ذلك إلى استعمالات أخرى، قد لا نجد فيها ما يمسُّ معتقدًا أو يجرح شعورًا ـ على الأقل ـ في مظهرها المباشر، فإذا كان الله عزوجل قد أقسم بعدة أمور لعظمتها كقوله تعالى:﴿وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ﴾، ﴿وَطُورِ سِينِينَ﴾، ﴿وَهَذَا الْبَلَدِ الْأَمِينِ﴾[1] فإنَّ الشاعر أمل دنقل يستلهم من واقع الشعب مآسي عظاماً ويقسم بها محاكياً القرآن الكريم:

وَالتِّينِوَالزَّيْتُونْ/وَطُورِ سِينِينَ،وَهَذَا الْبَلَدِ الْمَحْزُونْ/ لَقَدْ رَأيتُ يومَها سَفائِنَ الإفرنجْ/ تغوص تحتَ الموجْ/ وَملك الإفرنجْ/ يغوص تحتَ السّرجْ/ وَرايةُ الإفرنجِ تغوص، وَالأقدام تفري وَجْهَها

ويتكرر القَسَم لدى الشاعر، فيقسم مرة أخرى معرضاً بالقَسَم الإلهي، وبذلك، فإنَّ الشاعر يكشف عن العلاقة التي تربط شعره بالقرآن، ولكن طبيعة شعره المنتحل، تجعلها مثيرة للاضطراب والقلق مما يفعل الشاعر بلغة القرآن حين يحورها على النحو التالي مرة أخرى:

وَالتِّينِ وَالزَّيْتونْ/وَطُورِ سِينِينَ، وَهَذَا الْبَلدِ الْمَحْزُونْ/ لَقَدْ رَأيتُ لَيْلَةَ الثَّامنِ وَالعشرينْ/ مِنْ سِبتمبر الْحَزينْ / رَأيتُ في هتافِ شَعْبي الْجريحْ/ رَأيتُ خَلْفَ الصُّورةْ /وَجْهكِ يا مَنْصُورةْ/ وَجْهَ لويس التاسع المأسور في يدي صبيحْ[2]

---

[1] – التين:١-٣.

[2] – أمل دنقل، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٣١٩.

إنَّ هذا المقطع الشعري الذي يعتمد فيه الشاعر على تكرار القَسَم محاكياً القرآن الكريم هو أسلوب ليس فيه إبداع جميل.

نتائجُ البحث:

من خلال ما قام به البحث في أشعار محمود درويش وأمل دنقل في مجال التناصّ القرآني، يمكن استنتاج ما يأتي:

ـ حظي القرآن الكريم بنصيب وافر من التناصات والدراسات الأدبية والفكرية في الشعر، نظراً لما فيه من أسلوب معجز وقيمة سامية، فصارَ مصدراً أساسياً للثقافة على جميع الأصعدة، ولعلّ التطور الذي طرأ على الحياة السياسية في العصر الحديث جعل إفادة الشاعرينِ محمود درويش وأمل دنقل من القرآن الكريم وسيلة لمواجهة الحملات الاستعمارية التي استهدفت الموروث والمعتقد استهدافاً غير خاف على فطن.

ـ قد نلاحظ أنَّ الشاعرينِ قد قصدا استخدام العبارات والقصص القرآني عفواً أو قصداً لِتحقيق غاية مقصودة، وهي إضاءة عتمة النصّ، وذلك عندما لا يتيسّر لهما البوح والكشف، وخاصّة في قصائدهما السياسية، مما يمكنه من التمويه والتصرّف بالآيات على نحو إيجابي أو سلبي أحياناً. فيحمِّلانها ما يريدان من معان ومضامين حتّى وإن تعارَضَتْ مع مضمونها الأصلي في سياقه القرآني.

قائمة المصادر والمراجع

الكتب:

ـ القرآن الكريم

١- الآمدي، أبوالقاسم الحسن بن بشر، **الموازنة بين أبي تمام والبحتري**، الجزء الأول، تحقيق: أحمد صقر، الطبعة الثانية، مصر، دار المعارف، ١٩٧٢م.

٢- البستاني، محمود، **الإسلام والفنّ**،الطبعة الثانية، لبنان، بيروت، ١٩٩٢م.

٣- جعفر العلاق، علي، **الشعر والتلقي**، الطبعة الأولى، عمان، دار الشروق، ١٩٩٧م.

[1]- المرجع نفسه، ص٣٢٠.

٤- محمد، حسين نجيب ، **حياة السيد المسيح (ع) في القرآن الكريم**،الطبعة الأولى بيروت، دار الهادي للطباعة والنشر، ٢٠٠٢م.

٥- الخضور، صادق عيسى، **التواصل بالتراث في شعر عزالدين المناصرة**، الطبعة الأولى عمان- الاردن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧م.

٦- درويش، محمود، ، **ديوان محمود درويش**(مجلدين)، ط:١٤، بيروت دار العودة، ١٩٩٤م.

٧- دنقل، أمل ، **الأعمال الشعرية الكاملة**، الطبعة الثانية، بيروت، دار العودة، مكتبة مدبولي، ١٩٨٥م.

٨- زايد، علي عشري، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، ط١، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٩٧م

٩- الزعبي، أحمد، "**التناص نظرياً وتطبيقياً**"، ط:٢، عمان: مؤسسة عمرية، ١٩٨٩م.

١٠- الصمادي، امتنان عثمان، "**شعر سعدي يوسف** (دراسة تحليليّة)"، ط:١، عمّان: مطبعة الجامعة الأردنيّة، ٢٠٠١م

١١- ضرغام، عادل "**في تحليل النص الشعري**"، ط:١، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ٢٠٠٩م

١٢- عبدالمطلب، محمد، "**قراءات أسلوبية في الشعر الحديث**"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م.

١٣- عزام، محمد، "**شعرية الخطاب السردي**"، ط:١، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٥م.

١٤- العلاق، علي جعفر، "**الشعر والتلقي**"، ط:١، عمان: دارالشروق، ١٩٩٧م.

١٥- القرضاوي، يوسف، "**كيف نتعامل مع القرآن العظيم؟**" ط:٣، القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠٠م.

١٦- القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، "**العمدة في محاسن الشعر وآدابه**"، المجلد٢، تحقيق: محمد قرقزان، ط:١، بيروت: دار المعرفة، ١٩٨٨م.

١٧- كرستيفا،جوليا،"**علم النص**"، ترجمة: فريد الزاهي، ط:١، المغرب: دار البيضاء، ١٩٩١م.

١٨- موسى، خليل، "**قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر: (دراسة)**"، ط:١، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠م.

١٩- وعدالله، ليديا، "**التناصّ المعرفي في شعر عزالدّين المناصرة**"، ط:١، الأردن: عمان، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥م.

٢٠- هلال، محمد غنيمي، "**الأدب المقارن**"، ط:٣، مصر: مكتبة الأنجلو مصرية، (د.ت).

المقالات والأطروحات:

١- بركة، نظمي، "**التناصّ الديني في الشعر الفلسطيني المعاصر**"، مجلة فكر وإبداع، القاهرة، العدد٢٣، ٢٠٠٤م.

٢- جابر، ناصر،"**التناصّ القرآني في الشعر العماني الحديث**"، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، المجلد٢١، ٢٠٠٧م.

٣- جربوع، عزة،"**التناصّ مع القرآن الكريم في الشعر العربي المعاصر**"مجلة فكر وإبداع، العدد ١٣، ٢٠٠٢م.

٤- حمدان، عبدالرحيم،"**التناص في مختارات من شعر الانتفاضة المباركة**"، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية، المجلد الثالث، العدد ٣، ٢٠٠٦م.

٥- الزيود، عبدالباسط، "**المتوقع ولا المتوقع في شعر محمود درويش:** (دراسة في جمالية التلقي)"، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، المجلد١٨، العدد٣٧. ١٤٢٧هـ.

٦- طه، أحمد، **قراءة النهاية: "مدخل إلى قصائد الموت في "أوراق الغرفة"**، مجلة الإبداع، العدد الخامس، ١٩٨٤م.

٧- عيد، رجاء، "**النص والتناص**"، بحث مستخرج من مجلة علامات في النقد، المجلد الخامس، نادي جدة الثقافي، المملكة العربية السعودية: جدة،١٩٩٠م.

٨- مرتاض، عبد الملك، "**فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص**"، مجلة علاقات، الجزء الأول، المجلّد الأول، ١٩٩١م.

٩- هلال، عبدالناصر، "**توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر في مصر**"، أطروحة دكتوراه، جامعة عين شمس: كلية البنات، ١٩٩٦م.

المصادر الإنترنتية:

1- http://.misuratau.edu.ly/alsatil/5/8.pdf

١ـ الكلامي، ناجية مولود (د.ت) "التناصّ القرآني في الشعر الليبي الحديث (علي الفزاني ومحمد الشلطامي وإدريس بن الطيب أنموذجاً)"، **مجلة الساتل**.

2- http:// tolga.maghrebarabe.net

٢ـ خواجة، علي حسن (٢٠١٠م) "**استحضار الغائب**: (قراءة في منجز شهاب محمد الشعري)"

3- http:// alukah.net/Literature_Language

٣ـ عمّارة، إخلاص فخري (٢٠٠٧م) "**شروط استلهام القرآن الكريم والاقتباس منه**"

4-http:// almuqri.com/printpage.php

٤ـ موقع محمد مختار مصطفى المقرئ، "**حكم الاقتباس من القرآن**"

5-http://flyarb.com

٥ـ منتديات فلاي كيت، "**فتوى خطيرة حول تضمين آيات القرآن في الشعر وغيره**"

6-http:// alukah.net/Web/literature_language

٦ـ شبكة الألوكة، "**الاقتباس واستلهام القرآن الكريم في شعر أمل دنقل**"

7-http:// mexat.com

مسوّغات أمّ الباب في التّراث النّحويّ

الدكتور إبراهيم محمّد البب *

الملخّص

يقف هذا البحث عند مصطلح كثُر استخدامه في نحونا العربيّ تحت عنوان " أُمّ الباب "، محاولاً تحديده، مع بيان المفاهيم الّتي استُخْدِمَتْ للتّعبير عنه، أو الّتي تنوّعت للوصول إليه. وذلك من خلال تتبّع قسم كبير من علماء النّحو والاطّلاع على مؤلّفاتهم. ثمّ يبحث في توظيف هذا المفهوم في التّراث عبر ثلاثة عناوين فرعيّة هي: الأدوات غير العاملة الّتي قام النّحاة بإعراب قسم كبير منها بناء على المعنى الّذي تؤدّيه، فقدّموا براهين وحججاً لتسويغ أصالتها. والأدوات العاملة الّتي يختلف في بعضها الإعراب عن المعنى الدّلاليّ أو السّياقيّ الّذي ترد فيه، وقد يتّفق في بعضها الآخر الإعراب مع المعنى؛ كما أنّهم رَأَوا في هذه الأدوات خصوصيّات تنفرد بها كلّ أداة عن الأخرى في أثناء الاستدلال على الأصالة الّتي يتحدّثون عنها. والأبواب النّحويّة لبعض الأفعال الّتي بيّن البحث فيها المعطيات الّتي اعْتُمِدَتْ، والمبرّرات الّتي سوّغت هذه التّسمية تصريحاً أو تلميحاً. وهي مبرّرات تعود إلى الشّكل أحياناً، وتعتمد على المضمون أحياناً أخرى، وقد تأخذ بكليهما معاً.

الكلمات المفتاحيّة: أمّ الباب، المنـــزلة، الأصل.

- **المقدّمة:**

في التّراث النّحويّ مجموعةٌ من القضايا الّتي جُعِلَتْ أصلاً. وهذا الأصل كثيراً ما عُبِّرَ عنه بمصطلح أمّ الباب. فقد دأب النّحاة منذ سيبويه على الوقوف عند هذا المصطلح.، يعزون إليه كثيراً من مسائلهم وقضاياهم بأساليب مختلفة، وعبارات متنوّعة، تفضي جميعها إلى هذه الدّلالة.

فأحياناً يكون تصريحاً لفظيّاً واضحاً، وأحياناً أخرى يكون بتعابير أو تسميات يمكن حملها على ذلك. كتصريحهم بالأصل أو الأصالة، والحمل، والمترلة، ومجيء كلمة بمعنى كلمة أخرى، والمشهور أو

* - أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية.

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٩/١٥= ٢٠١١/١٢/٦ تاريخ القبول: ١٣٩٠/١٢/٢٠ = ٢٠١٢/٠٣/١٠

الشّهرة، وكثرة الاستخدام... إلخ. وكلّها تسميات تعود إلى مفهوم " أمّ الباب " الّذي عدّوه رأساً أو محوراً تدور حوله هذه الألفاظ، وتتّسم بما يتّسم به، وتدلّ على ما يدلّ عليه. وليست هذه التّسمية اعتباطيّةً أو مصادفةً أو ظنّاً أو... وإنّما هي – في تقديري – خلاصة فكرٍ منظّمٍ ممنهجٍ حفظ التّراث اللغويّ، وبنى القاعدة النّحويّة بعد دراسة وفهمٍ حتّى اكتملت على صورها الّتي أريد لها أن تكون؛ فكرٍ لم يكن ببعيدٍ عن المنطق ودلالاته، أو علم الكلام ومفاهيمه الفلسفيّة. فكلمة " أمّ " قد يكون فضّلها نحاتنا القدماء ومن تبعهم لما لها من دلالة – في أذهانهم – على الأصالة، والبيان، والوضوح، والشّمول، والاتّساع، والتّجدّد، وغير ذلك من الدّلالات الّتي تجعلها أكثرَ خصوبةً، وأشمل استيعاباً، وألصق بياناً بالمراد.

والحديث عن " أمّ الباب " حديثٌ يتّسع؛ إذ يجنحُ دلالة إلى مفهوم الأصل والفرع، والثّابت والمتغيّر، وما يعمل بشروط وبغير شروط. كما يجنح إلى تساؤلات مفادها: ما حدود " أمّ الباب "؟. وهل هو للمطّرد في العمل أو لغيره؟. ومتى يكون المصطلح شاملاً ومتى لا يكون؟. وهل للوظيفة النّحويّة أو للمحور الدّلاليّ أثر في ذلك؟. وأيندرج تحته ما ليس فيه خلاف في النّوع بين الاسميّة والفعليّة والحرفيّة أم ما فيه خلاف؟... وهذه الأشياء تحتاج إلى دراسة شاملة وقراءةٍ مفصّلة للتّراث.

أهداف البحث وأهمّيّته:

يهدف البحث إلى الوقوف عند ما تناوله النّحاة في تعابيرهم الّتي تندرج تحت هذا المصطلح، للكشف عن المسوّغات الّتي أتاحت لهم جعل ما وقفوا عنده أمّاً للباب، أو أصلاً للحمل عليه. ولن يخوض البحث في البنى العميقة لمصطلح أمّ الباب، وإنّما سيتجاوزها مكتفياً بما تناوله النّحاة – تصريحاً أو تلميحاً – من ألفاظ اختصّت بوظيفة نحويّةٍ ما؛سواء أكان ذلك على مستوى حروف المعاني أم على مستوى بعض الأبواب النّحويّة المختلفة.

منهج البحث:

يعتمد البحث على المنهج الوصفيّ الّذي يقوم على قراءة ما يتعلّق بهذه الظّاهرة في التّراث اللغويّ عامّةً، والنّحويّ خاصّةً، ثمّ تصنيف تلك القراءة، وتبويب معطياتها، وتحليلها تحليلاً يُظْهر النّتائج المستمدّة من هذا الاستقراء.

البحث:

ورد مصطلح " أمّ الباب " في أغلب كتب النّحو مصرّحاً به في مسائل متعدّدة تندرج تحت الأدوات غير العاملة، والأدوات العاملة، والأبواب النّحويّة لبعض الأفعال.

– الأدوات غير العاملة:

في الأدوات غير العاملة عبارات كثيرة استُخْدِمَتْ للتّعبير عن الإعراب بالمعنى أو الدّلالة. فقد أعرب النّحاة كثيراً من هذه الحروف بناءً على المعنى، وليس بناءً على الوظيفة النّحويّة. وأوّل هذه الحروف الهمزة الّتي هي أصل أدوات الاستفهام، وأمّ الباب فيه. وما تعبيرهم عن إعرابها بأنّها حرف استفهام إلاّ ترجمة لمعناها. وقد يكون لجعلهم إيّاها " أمَّ الباب " مبرّرات وميزات لا نجدها في غيرها من أدوات الاستفهام الأخرى. فسيبويه يرى أنّها في الأصل حرف استفهام، ولا تأتي لغيره، وليس للاستفهام حرف غيرها[١]. وقد صرّح بأمّيّتها للاستفهام كلٌّ من ابن الحاجب، وابن يعيش، والزّركشيّ[٢]. وصرّح بأنّها أصل في الاستفهام كلٌّ من المراديّ وابن هشام الأنصاريّ[٣].

ثمّ راح النّحاة يفنّدون مبرّرات أصالتها أو تقديمها على غيرها. فمن ذلك أنّها ترد لمعانٍ أخرى غير الاستفهام الحقيقيّ، وأنّها تدخل على الإثبات وعلى النّفي. ولها تمام التّصدير، ويجوز حذفها بدليل، وتحمل عليها في الدّلالة أدوات أخرى كما في "كم" الاستفهاميّة. ويمكن معادلتها بأَمْ كما يمكن الفصل بينها وبين الفعل، ويجوز دخولها على الواو والفاء وثمّ من حروف العطف... إلى ما هنالك من المسوّغات الّتي تجعلها أكثر اتّساعاً ودوراناً واستخداماً من أدوات الاستفهام الأخرى.

والأداة الثّانية من حروف المعاني الّتي عبّر النّحاة عن إعرابها بمعناها هي السّين المختصّة بالمضارع. فهي حرفُ استقبال إعراباً ومعنًى. ويبدو من تعابير النّحاة ومصطلحاتهم أنّها الأصل في الدّلالة على الاستقبال؛ وأنّ "سوف" محمولةٌ عليها" إلاّ أنّ سوف أشدّ تراخياً في الاستقبال من السّين وأبلغُ

---

[١] – سيبويه، **الكتاب**، ج١ ،ص ٩٩.

[٢] – ابن الحاجب، **الإيضاح في شرح المفصّل**،ج ٢،ص ٢٣٤. وابن يعيش، **شرح المفصّل**،ج ٨ ،ص ١٥١. والزّركشي **البرهان**،ج ٤ ،ص ١٧٨.

[٣] – الزّجّاجيّ، **الجمل في النّحو**،ص ١٣٤. والمراديّ، **الجنى الدّانيّ**،ص ٣١. وابن هشام، **مغني اللبيب**،ص ١٨ – ٢٥.

تنفيساً"[١]. ويوضّح العكبريّ سبب اختصاص السّين بالفعل وقربها منه، وابتعاد "سوف " عنه، فيقول: "وإنّما اختصّتِ السّين بالفعل لأنّ معناها جواب لن يفعل، وكذلك سوف. إلاّ أنّ سوف تدلّ على بعد المستقبل من الحال، والسّين أقرب إلى ذلك منها"[٢]. وكأنّ في هذا التّوضيح إشارةً إلى أصالة السّين وفرعيّة "سوف". وهي أصالة قد تكون مستمدّة من عدد الحروف. فربّما دلّت قلّة الحروف على الأصالة، وكثرتها على التّفرّع. ولهذه الظّاهرة نظائر كثيرةٌ في تراثنا اللّغويّ. نذكر منها ما وقف عليه ابن جنّيّ في " باب في زيادة الحروف وحذفها ". فقد يكون الحرف مغنياً عن الفعل؛ كما النّافية الّتي تعني أنفي، وإلاّ بمعنى أستثني، والواو بمعنى أعطف، و"هل" بمعنى أستفهم... إلخ. [٣] وقد تكون قلّةُ الحروف دالّةً على قوّة المعرفة، وزيادتها دالّةً على إرادة التّوكيد بها؛ يقول:" فأمّا عذر حذف هذه الحروف فلقوّةِ المعرفة بالموضع... وأمّا زيادتها فلإرادة التّوكيد بها" [٤].

وتكون " أيْ " حرفَ تفسير معنًى وإعراباً. وهي الأصل في هذا الباب، ولم يصرّح النّحاة بهذه الأصالة، ولكن يفهم من عباراتهم أنّها أصل ذلك. فالتّفسير بالحروف لا يكون إلاّ بالحرفين " أي " و" أنْ ". وفي كتب التّراث النّحويّ إجماعٌ على أنّ " أنْ " التّفسيريّة محمولة على " أيْ ". وهذا الحمل أو الأصالة عبّر عنه النّحاة بمصطلح المنـــزلة، بدءاً من سيبويه الّذي عقد لذلك باباً قال فيه: " هذا باب ما تكون فيه أنْ بمنـــزلة أي " [٥]. ويكاد يجمع من ذكر التّفسير بأنْ على أنّها بمنـــزلة " أي " [٦]. ولهذا الحمل مبرّراته عندهم. فقد ذكروا ما يسوّغ أصالة " أي " وفرعيّة " أن ". وممّا ذكروه أنّ " أيْ " تكون حرف تفسير في المفردات والجمل، وتقع بعد القول وغيره، وليس في مجيئها للتّفسير شروط

---

[١] – ابن يعيش، **شرح المفصّل**،ج ٨ ،ص ١٤٨. المراديّ، **الجنى الدّاني**، ص٥٩، ٤٥٨. وابن هشام، **مغني اللبيب**، ص١٨٤ – ١٨٥.

[٢] – العكبريّ، **اللّباب في علل البناء والإعراب**، ج١ ،ص ٤٩.

[٣] – ابن جنّيّ، **الخصائص**،ج٢ ،ص ٢٧٣ – ٢٧٤.

[٤] – المرجع نفسه،ج ٢ ،ص ٢٨٤.

[٥] – سيبويه، **الكتاب**،ج ٣ ،ص ١٦٢.

[٦] – المراديّ، **الجنى الدّانيّ**،ص ٢٢٠، ٢٢٣. وابن هشام، **المغنيّ**،ص ٤٧، ١٠٦. *وابن يعيش*، **شرح المفصّل**،ج٨،ص ١٤١ .

محدّدة. وأمّا " أنْ " فلا تكون إلاّ في الجمل، ولا تأتي للتّفسير إلاّ بشروط، منها: أن تسبق بجملة فيها معنى القول دون حروفه، وأن تتأخّر عنها جملة، وألاّ يدخل عليها حرف جرّ. وأضاف ابن يعيش في الفرق بينهما عبارةً قلّما وقف عندها النّحاة، وهي قوله: " فأمّا أي فتكون تفسيراً لما قبلها وعبارة عنه "[1]. ثمّ راح يشرح هذه العبارة مبيّناً أنّ الجملة الواقعة بعد " أي " إمّا أن تكون توضيحاً قريباً بلفظه ممّا قبلها، كقوله:

وتَرْمِيْنَني بالطَّرْفِ أيْ أنْتَ مُذْنِبٌ وَتَقْلِيْنَني لكـــنَّ إيّـــاكِ لا أقـــلي

وهذا ما عبّر عنه بقوله " تفسيراً لما قبلها ". وإمّا أن تكون هي نفسها ما قبل " أي "، كقولك: رَكِبَ بسيْفِهِ؛ أيْ وسيفُهُ معه. وهذا ما عبّر عنه بقوله " عبارة عنه ".

وليس الأمر كذلك مع " أنْ ". فالكلام قبلها فيه شيء من الشّمول أو العموم أو الغموض؛ ثمّ تأتي " أنْ " لتفسّره وتوضّحه. ففي قوله تعالى: ﴿**وانْطلقَ الملأُ منهم أنْ امشوا واصْبِروا على آلهتكم...**﴾ **ص ٦** نجد أنّ المشيَ يختلفُ عن الانطلاق، لأنّه تخصيصٌ وتحديدٌ وتقييد، وأمّا الانطلاقُ فعموم وشمول واحتمال. ولذلك كانت " أيْ " أشمل في استخدامها من " أنْ " فجُعِلَتْ أمَّ الباب. أضف إلى ذلك أنّ " أي " لا تأتي إلاّ لوظيفتين نحويّتين، هما: النّداء، والتّفسير. وأمّا " أن " ففيها أربعة أوجه نحويّة، هي: النّصب، والتّخفيف، والزّيادة، والتّفسير. وربّما كان ذلك هو سبب جعلهم " أن " فرعاً و" أيْ " أصلاً.

وحرف الإضراب الّذي لا يفارق هذا المعنى إلى غيره هو "بل". وتعرب في تعبير النّحاة: حرف إضراب لا محلّ له من الإعراب. والإضراب معها كما يذكر النّحاة على نوعين: إبطاليّ وانتقاليّ. وقرينة هذا المعنى أن يأتي بعدها جملة. وأمّا إنْ جاء بعدها مفرد فهي حرف عطف لا حرف إضراب [2]. ومعنى الإضراب كما يقول سيبويه " تركُ شيء من الكلام وأخذٍ في غيره " [3]. ودلالة أصالة " بل " في

[1] – ابن يعيش، **شرح المفصّل**، ج٨ ، ص١٤٠.

[2] – ابن هشام، **مغني اللبيب**،ص ١٥١ – ١٥٢.

[3] – سيبويه، **الكتاب**،ج ٤ ،ص ٢٢٣.

الإضراب أمران [١]: الأوّل أنّ معنى الإضراب لا يفارقها، و لم يُذْكَر لها من المعاني غيره. والثّاني أنّ " أو " تأتي للإضراب بمعنى " بل "؛ وتحمل عليها في أداء هذه الدّلالة.

ومزج النّحاة في بعض الأدوات بين أكثر من مصطلح، وجعلوا هذا التّركيب المزجيّ كالكلمة الواحدة. إذ رَأَوا في بعض الأدوات أكثر من معنى، بل إنّهم لم يفصلوا بين المعاني الدّقيقة لبعض الأدوات فلجؤوا إلى هذا التّركيب الثّنائيّ. من ذلك ما نراه في تعبيرهم عن " ألا " الّتي جعلوها حرف تنبيه واستفتاح. فمزجوا فيها بين الوظيفة النّحويّة والدّلالة السّياقيّة. ويفهم من كلام ابن هشام أنّ التّنبيه هو معناها، والاستفتاح هو وظيفتها النّحويّة؛ يقول في معرض حديثه عنها " تكون للتّنبيه فتدلّ على تحقّق ما بعدها، وتدخل على الجملتين... ويقول المعربون فيها حرف استفتاح فيبيّنون مكانتها ويُهْمِلون معناها " [٢].

و لم يذكر سيبويه في " ألا " غير التّنبيه، يقول في باب عدّة ما يكون عليه الكلم: " وأمّا ألا فتنبيه، تقول ألا إنّه ذاهب " [٣]. وعلى هذه الدّلالة حمل " أما " فجعل قولهم: أما إنّه ذاهب بمترلة ألا إنّه ذاهب، و لم يذكر الاستفتاح [٤]. وأمّا الرّمّانيّ والزّجّاجيّ فيجعلان " ألا " تنبيهاً وافتتاحاً، و لم يذكرا مصطلح الاستفتاح [٥]. ويبدو أنّ هذا المصطلح نشأ بداية القرن السّابع الهجريّ.

ولهذه الأداة أصالة في هذا المعنى، لأنّ غيرها يحمل عليها، وهي لا تُحْمَلُ على غيرها. وممّا حُمِلَ عليها الأداة " أَمَا " الّتي عدّوها حرف استفتاح بمترلة " ألا " [٦]. وكذلك حُمِلَتْ عليها " ها " الّتي للتنبيه [٧]. ويبدو من استخدامهم مصطلح المترلة أنّ الأصالة في " ألا " والفرعيّة في غيرها. وربّما حَمَلَهم على هذه الأصالة الثّبات في " ألا " والتّغيُّر في غيرها. فقد ذكروا أنّ " أما " تُحْذَفُ أَلفُها فتبقى بمعنى "

---

[١] – المراديّ، **الجنى الدّاني**،ص ٢٢٩، ٢٣٥.

[٢] – ابن هشام، **مغني اللبيب**،ص ٩٥ – ٩٦.

[٣] – سيبويه، **الكتاب**،ج ٤ ،ص ٢٣٥.

[٤] – المصدر نفسه،ج ٣ ،ص ١٢٢.

[٥] – الرّمّانيّ، **معاني الحروف**،ص ١١٣، والزّجّاجيّ، **حروف المعاني**،ص ١١.

[٦] – المراديّ، **الجنى الدّانيّ**،ص ٣٩٠. وابن هشام، **مغنيّ اللبيب**،ص ٧٨.

[٧] – ابن يعيش، **شرح المفصّل**،ج ٨ ،ص ١١٥ – ١١٦.

ألا ". ونقلوا عن العرب قولهم: أم والله لأفعلَنَّ؛ وهم يريدون " أما "، فحذفوا ألفها للتّخفيف. كما ذكروا أنّ " ها " تكون للتّنبيه فتدخل على أسماء الإشارة وعلى الضّمائر فقط، في مثل: هذا، وهذه، وها أنا ذا، وها هو ذا... إلخ. وذلك لتنبيه المخاطب على ما بعدها من الأسماء المبهمة [١].

وتنفرد " ألا " بالأصالة في معنى آخر ذكره النّحاة وهو العرض والتّحضيض، وقد جعلوا التّركيب ثنائيّاً وإن كان دوران العرض في كتبهم أكثر من التّحضيض. و لم يصرّحوا بأصالتها، ولكن يفهم من كلامهم أنّها أصلٌ وأنّ " ألاّ، وهلاّ، وأما، ولولا، ولوما " محمولة عليها. فقد ذكر ابن يعيش من حروف التّحضيض " هلاّ وألا " من دون تحديد للأصل، ثمّ أضاف إليهما " لولا ولوما "، وأضاف إلى الأخريين دلالة الامتناع إضافة إلى التّحضيض [٢]. وذكر المراديّ أنّ " ألا " تكون للعرض، وهي مختصّةٌ بالأفعال، نحو: ألا تنزلُ عندنا فتُحَدِّثَنا. وإنْ جاء بعدها اسمٌ فهو مقدّرٌ على إضمار الفعل. وتكون للتّحضيض لأنّها مختصّةٌ بالطّلب، ولكنَّ التّحضيض أشدُّ توكيداً من العرض [٣]. وأمّا ابن هشام فقد جعل " ألا " للعرض والتّحضيض معاً. ووافق المراديّ في أنّ العرض طلبٌ بلين، والتّحضيض طلبٌ بحثٍّ وتوكيد [٤].

ودلالة العرض والتّحضيض في " ألا، وهلاّ، ولولا، ولوما " مطّردة عند معظم النّحاة. ولكنّهم لم يذكروا الأصل، و لم ينبّهوا على حمل أداة على أخرى في هذه الدّلالة ما عدا المراديّ الّذي يفهم من كلامه التّصريح بأصالة " ألا " عندما قال عن" أما ": " تكون للعرض كأحد معاني " ألا " المتقدّمة الذّكر " [٥].

وأيّاً ما كانت هذه الدّلالة أو هذه المصطلحات فإنّ قرب " ألا " من أصالة العرض والتّحضيض أكثر من غيرها، وأنّ التّعبير بثنائيّة التّركيب يشمل الإعراب والمعنى على حدّ سواء.

---

[١] – المرجع نفسه،ص ١١٦.

[٢] – ابن يعيش، **شرح المفصّل**،ص ١٤٤ – ١٤٥.

[٣] – المراديّ، **الجنى الدّاني**،ص ٣٨٢.

[٤] – ابن هشام، **مغني اللبيب**،ص ٩٧.

[٥] – المراديّ، **الجنى الدّاني**،ص ٣٩٢.

وممّا عبّروا عن إعرابه بمعناه وكان أصلاً أو أمّاً للباب هو حرف الجواب " نعم " الّتي أعربوها حرف جواب لا محلّ له من الإعراب، ومعناها عندهم لا يخرج عن الجواب وإن اختلفت ألفاظهم زيادةً أو نقصاً. فهي عند سيبويه عدَّةٌ وتصديقٌ من دون ذكر لمصطلح الجواب [1]. وأضاف من جاء بعده مصطلح الجواب؛ فرأوها حرف جواب، وهي عدّةٌ وتصديقٌ، أو وعدٌ وإعلام. وتأتي لتصديق المخبر، أو إعلام المستخبر، أو وعد الطّالب [2]. وذكر بعضهم فروقاً بينها وبين بعض أحرف الجواب؛ وربّما كان في هذه الفروق ما يبيح لها تصدّر هذا الباب. وقد حملوا عليها مجموعة أدوات جعلوها أشبه بالفروع التّابعة لها [3]. لأنّ " نعم " هي المحور أو المعيار الّذي كانوا يقيسون عليه؛ فقالوا في كلّ واحدة منها حرف جواب بمعنى " نعم ". وبذلك جعلوها أصلاً وجعلوا غيرها فرعاً تابعا لها. وممّا يسوّغ هذه الأصالة أو الفرعيّة عبارتهم المكرّرة في كلّ أداة " حرف جواب بمعنى نعم " [4]. وأمّا الأدوات المحمولة عليها فهي: " إنَّ، وإي، وبجل، وبلى، وجلل، وجير، وأجل، ولا " [5]. وممّا يسوّغ جعلهم إيّاها أصلاً في الجواب - على الرّغم من أنّها وردت للجواب أربع مرّاتٍ في القرآن الكريم، ووردت " بلى " اثنتين وعشرين مرّة – أنّها أكثر استخداماً وتداولاً من " بلى "، وهي تصلح في الأماكن كلّها. وأمّا بلى فلا تصلح إلاّ بعد النّفي. وبذلك تحمل " نعم " من الاتّساع في الاستخدام ما لا تحمله " بلى ". يقول ابن هشام: " والحاصل أنّ " بلى " لا تأتي إلاّ بعد نفي، وأنّ " لا " لا تأتي إلاّ بعد إيجاب، وأنّ " نعم " تأتي بعدهما " [6].

- **الأدوات العاملة:**

الأدوات العاملة هي الّتي تحمل وظيفة نحويّة مستقلّة عن معناها الدّلاليّ أو السّياقيّ. إذ تأتي عاملة للجرّ أو النّصب أو الجزم، ويكون معناها مختلفاً في التّعبير عن إعرابها. وأحياناً قد يجمعون في إعرابهم

---

[1] – سيبويه، **الكتاب**،ج ٤ ،ص ١٢٣.

[2] – الرّمّانيّ، **معاني الحروف**،ص ١٠٤. والزّجّاجيّ، **حروف المعاني**،ص ٦. والمراديّ، **الجنى الدّانيّ**،ص ٥٠٥ – ٥٠٦.

[3] – ابن هشام، **مغني اللبيب**،ص ٤٥٢. وابن يعيش، **شرح المفصّل**،ج ٨ ،ص ١٢٣.

[4] – على سبيل المثال: ابن هشام، **مغني اللبيب**: ٥٦، ١٠٥، ١٥١، ١٦٢... إلخ.

[5] – ابن يعيش، *شرح المفصّل*،ج ٨ ،ص ١٢٤. وابن الحاجب، *الإيضاح في شرح المفصّل*،ج ٢ ،ص ٢١٣ وما بعدها.

[6] – ابن هشام، **مغني اللبيب**،ص ٤٥٢. وابن يعيش، **شرح المفصّل**،ج ٨ ،ص ١٢٣.

بين المعنى والوظيفة النّحويّة، فيقولون مثلاً: الباء حرف جرّ وقسم، " أنْ " حرف مصدريّ ونصب واستقبال... إلخ. والفرق بين هذا النّوع وما سبقه أنّ الأداة هنا لها دلالة سياقيّة وعمل نحويّ وظيفيّ؛ وإن كان في هذا العمل خلاف. إذ جعل بعضهم العمل للأداة نفسها، وعزاه بعضهم لغيرها. ومهما يكن فإنّ هذا النّوع يختلف عمّا سبقه؛ لأنّ الأدوات غير العاملة الّتي مرّت سابقاً كان المصطلح واحداً فيها إعراباً ودلالة. والأدوات العاملة الّتي صرّح النّحاة بأمّيتها للباب تصريحاً أو تلميحاً هي أكثر من تلك الّتي لم تعمل. وكانوا يصرّحون بأمّ الباب أحياناً، ويعبّرون عنه أحياناً أخرى بمصطلحات دالّة على ذلك كالأصل والفرع، أو القوّة، أو المترلة، أو كثرة الاستعمال، أو الحمل، أو القياس، أو ما يوحي بذلك.

فقد ذكر النّحاة أنّ الباء هي أصل حروف القسم. تجرّ ما بعدها عملاً وتحمل معنى القسم دلالة. ولهذه الأصالة مبرّراتها عندهم. فالباء تنفرد بأمور لا تجوز في غيرها، منها: جواز ذكر الفعل معها، وجواز دخولها على الضّمير، وجواز استخدامها في القسم الاستعطافيّ، وهي تجرّ في القسم وفي غيره[1]. وهي عند النّحاة أكثر أدوات القسم استخداماً؛ إلاّ سيبويه الّذي جعل الواو أوّلاً، ثمّ الباء بعدها؛ قال: " وللقسم والمقسم به أدواتٌ في حروف الجرّ، وأكثرها الواو، ثمّ الباء، يدخلان على كلّ محلوف به، ثمّ التّاء... "[2]. وجعل بعضهم الواو بدلاً من الباء، والتّاء بدلاً من الواو، يقول الزّمخشريّ: " الباء هي الأصل، والتّاء بدل من الواو المبدلة منها "[3]. وهذه الميزات لا توجد في غير الباء من أحرف القسم. ولذلك كانت الأحرف الأخرى محمولةً عليها، وفرعاً لها. وأمّا الأحرف المحمولة عليها كالواو، والتّاء، واللام، والهمزة فليس لأيٍّ منها ميزات الباء؛ وهي أحرف مشروطة بدخولها على اسم الله تعالى، وبوجوب حذف فعل القسم معها.

---

[1] - العكبريّ، **اللباب في علل البناء والإعراب**،ج ١،ص ٣٧٤. والمراديّ، **الجنى الدّانيّ**،ص ٤٥. وابن هشام، **المغني**،ص ١٤٣. والسّيوطيّ، **همع الهوامع**، ج ١ ،ص٤٧٧ – ٤٨٢.

[2] - سيبويه، **الكتاب**،ج ٣ ،ص ٤٩٦.

[3] - الزّمخشريّ، **الكشّاف**،ج ٣ ،ص ١٢٢. المراديّ، **الجنى الدّانيّ**،ص ٥٧. وابن هشام، **مغني اللبيب**،ص ١٥٧.

وممّا فيه أصالة تقاس عليها أدوات أخرى أو تُحْمَلُ عليها الواو العاطفة الّتي عبّر النّحاة عنها نحويّاً بالعطف، ودلاليّاً بأكثر من مفهوم؛ كالإشراك، والجمع، والتّرتيب، والمعيّة... إلخ. ولها أحكام تنفرد بها عن غيرها من أحرف العطف الأخرى تبلغ ما يقرب من ستّ عشرةَ ميزةً [1]. وقد صرّح بعضهم بأنّها أمّ الباب في العطف، يقول المراديّ: " وهذا أصل أقسامها وأكثرها، والواو أمّ باب حروف العطف، لكثرة مجالها فيه، وهي مشركةٌ في الإعراب والحكم " [2]. وعبّر عن أصالة الواو في العطف غير واحد النّحاة. وبناء على هذه الأصالة حُمِلَتْ عليها أحرف العطف الأخرى. وقد يكون في بعض مصطلحاتهم ما يعلّل سبب أصالتها. فهي لا تدلّ إلاّ على الإشراك أو الجمع، والأدوات الأخرى تدلّ على الإشراك وعلى شيء آخر. ولذلك كانت الواو كالمفرد وبقيّة الأدوات كالمركّب. وبالقياس المتّبع عند النّحاة فإنّ المفرد أصل للمركّب وسابق عليه. ويفهم من حديثهم عن أحرف العطف أنّ لهذه الواو الّتي هي أمّ الباب ميزتين لا تتحقّقان في غيرها: الأولى انفرادها بأحكام خاصّة لا نجدها في الأحرف الأخرى. والثّانية أنّها للإشراك في الإعراب والحكم معاً. يضاف إلى ذلك أنّها ساميّة الأصل في العطف، وأخواتها العواطف إمّا موضوعة اختصّت في وضعها بالعربيّة، وإمّا أنّها لم تستخدم في كلّ اللغات السّاميّة [3]. وقد حُمِلَ على هذه الواو أحرف أخرى للعطف، فذكر النّحاة أنّ " أو " تكون بمعنى الواو، و" إلاّ " تكون بمنزلة الواو في التّشريك في اللفظ والمعنى [4].

وفي حروف الجرّ الأصليّة يفهم من تعابير النّحاة أنّ " من " هي أمّ الباب في ذلك. إذ حُمِلَ عليها كثير من حروف الجرّ عملاً ودلالة. ويرى النّحاة أنّ لها صدرَ الباب لأسباب. منها كثرة الاستعمال، وسَعَةُ التّصرّف، ووقوعها في أوّل حروف الجرّ. يقول ابن يعيش في شرحه معلّلاً تقديمها وتصدّرها لدى الزّمخشريّ: " قد صدّر صاحب الكتاب كلامه وابتدأه بمن، وهي حريّةٌ بالتّقديم لكثرة دورها في الكلام، وسعة تصرّفها... " [5]. ثمّ بيّن أنّ السّعة والتّصرّف يقومان على أمور متعدّدة، منها: ابتداء

---

[1] – ابن هشام، **مغني اللبيب**،ص ٤٦٤. والسّيوطيّ، **الأشباه والنّظائر**،ج ٢ ،ص ١١٨.

[2] – المراديّ، **الجنى الدّاني**،ص ١٥٨.

[3] – برجشتراسر، **التّطوّر النّحويّ للغة العربيّة**،ص ١٧٨.

[4] – ابن هشام، مغني *اللبيب*،ص ١٠١، والمراديّ، *الجنى الدّاني*،ص ٢٢٩.

[5] – ابن يعيش، شرح *المفصّل*،ج ٨ ،ص ١٠.

الغاية زمانيّة ومكانيّة، وكونها للتّبعيض، وبيان الجنس، والبدل، ولانتهاء الغاية عند بعضهم، وجواز زيادتها، واختصاصها بجرّ الظّروف بعد وقبل ودون وعند ولدن ولدى وحيث....

ومن تصدّرها للباب حمل مذ ومنذ عليها، يقول الزّجاجيّ: " منذ في الزّمان بمنزلة من في سائر الأسماء " [١]. وهي واحدة من حروف الجرّ الأصليّة في اللغات السّاميّة [٢]. ويذكر النّحاة أنّها من أقوى حروف الجرّ استخداماً، ويبدؤون بها عند ذكرهم لحروف الجرّ. وما هذه الميزات إلاّ دلالة على أصالتها وتصدّرها وتقدّمها على حروف الجرّ الأخرى.

وفي النّداء تتصدّر " يا " هذا الباب. وهي ممّا صُرِّحَ به في كونها أمّاً للباب في ذلك. ويذكر النّحاة لها مجموعة من الميزات الّتي تؤهّلها لذلك. فهي أصل حروف النّداء، تستعمل للقريب والبعيد، وتكون للاستغاثة والنّدبة والتّعجّب، وقد صرّح ابن يعيش بذلك فقال: " فلمّا كانت تدور فيه هذا الدّوران كانت لأجل ذلك أمَّ الباب والأصل في حروف النّداء " [٣]. وممّا يضاف إلى خصائصها وميزاتها ومبرّرات تصدّرها للباب أنّها تعمل ظاهرة ومقدّرة؛ إذ لا يقدّر عند الحذف غيرها. وينادى بها اسم الله عزّ وجلّ. كما ينادى بها أيّها وأيّتها. و لم يستخدم في القرآن الكريم من أدوات النّداء غيرها. ويجوز أن يليها غير المنادى كالفعل، والحرفين " ليت "، و" ربَّ "، والجملة الاسميّة.

وفي النّواصب حدّد النّحاة أمَّ الباب بأنْ النّاصبة، ومن تعابيرهم الدّالّة على أصالتها وتصدّرها للباب قولهم: " هي أصل النّواصب، هي أمّ الباب باتّفاق، بل هي أمّ الباب، هي مختصّة بالأفعال في هذا الباب... " [٤]. ثمّ ذكروا مسوّغات هذا التّصدّر فرأوها تمتاز عن غيرها من النّواصب بالعمل ظاهرة

[١] – الزّجّاجيّ، **الجمل في النّحو**،ص ١٣٩.

[٢] – برجشتراسر، **التّطوّر النّحويّ للغة العربيّة** ،ص ١٦٠.

[٣] – ابن يعيش، **شرح المفصّل**،ج ٨ ،ص ١١٨. كما صرّح بذلك غير واحد من النّحاة. المراديّ، **الجنى الدّانيّ**، ٣٥٤. وابن هشام، **المغني**،ص ٤٨٨. والسّيوطيّ، **الأشباه والنّظائر**،ج ٢ ،ص ١٢٤.

[٤] – العكبريّ، **اللباب**،ج ٢ ،ص ٣٠، ٣٤. وابن يعيش، **الإيضاح في شرح المفصّل**،ج١ ،ص ١٥. والمراديّ، **الجنى الدّانيّ**،ص ٢١٧. وابن هشام، **المغنيّ** ،ص٢٤١. والسّيوطيّ، **الأشباه والنّظائر**،ج ٢ ،ص ١٣٥.

ومضمرة، وبجواز الفصل بينها وبين منصوبها بشبه الجملة، وباتّفاق النّحاة عليها واختلافهم في غيرها، وبحمل الأحرف النّاصبة عليها، إذ يرى العكبريّ أنّ "لن و"إذن " تنصبان لشبههما بأن[١].

وفي جوازم الفعل الواحد تعدّ " لم " أمّاً للباب. و لم يصرّح النّحاة بذلك، ولكن يفهم من عباراتهم أنّها كذلك. فقد بدأ النّحاة بها في تصنيف الجوازم، يقول سيبويه في باب ما يعمل في الأفعال فيجزمها: " وذلك لم ولمّا واللام الّتي في الأمر... ولا في النّهي؛ وذلك قولك لا تفعل فإنّما هي بمنزلة لم "[٢]. وقد حُمِلَتْ عليها " لمّا " في العمل والمعنى، يقول ابن هشام: " تختصّ بالمضارع فتجزمه وتقلبه ماضياً كلم "[٣]. فدليل كونها أمّ الباب أمران: البداية بها عند الوقوف على الجوازم، وحمل " لا " و" لمّا " عليها.

وأمّا في الجازم فعلين فجاءت " إنْ " منصوصاً على أنّها أمَّ الباب؛ وهي عندهم تارة أمّ الجزاء، وتارة أمّ حروف الشّرط أو أدواته، وقد يطلقون عليها مصطلح الأصل في أدوات الشّرط الجازمة فعلين[٤]. ومسوّغ ذلك أنّ لها في التّصريف ما ليس لغيرها، إذ تستعمل ظاهرة ومضمرة مقدّرة، ويحذف بعدها الشّرط فيقوم الاسم على إضمار الفعل، وتحمل عليها بقيّة أدوات الشّرط الّتي تكون بمعناها، ويُتَّسع فيها ما لا يُتَّسَعُ في غيرها؛ فيُفْصَلُ بينها وبين مجزومها بالاسم. وهي من أحرف الشّرط القديمة في اللغات السّاميّة[٥]... كلُّ ذلك جعلها تتصدّر باب الشّرط، كما جعلها تحمل من الميزات ما لا يوجد في غيرها.

ومن الحروف العاملة الّتي جُعِلَتْ أمّاً للباب الحرف المشبّه بالفعل " إنّ "، وقد صرّح بعضهم بذلك؛ إذ نقل السّيوطيّ عن أبي البقاء في التّبيين أنّها أصل الباب، فقال: " قال أبو البقاء في التّبيين: أصل الباب إنَّ "[٦]. ودليل كونها أمَّ الباب تسمية الباب بها، وتصدّرها في أثناء ذكر الأحرف المشبّهة

---

[١] – العكبريّ، **اللباب**،ج ٢،ص ٣٢ – ٣٤.

[٢] – سيبويه، **الكتاب**،ج ٣ ،ص ٨.

[٣] – ابن هشام، **المغني**،ص ٣٦٧. المراديّ، **الجنى الدّانيّ**،ص ٥٩٢.

[٤] – انظر سيبويه، **الكتاب**،ج ١ ،ص ١٣٤. والعكبريّ، **اللباب**،ج ٢ ،ص٥٠. وابن يعيش، **شرح المفصّل**،ج ٨ ،ص ١٥٦. المراديّ، **الجنى الدّانيّ**،ص ٢٠٨.

[٥] – برجشتراسر، **التّطوّر النّحويّ للّغة العربيّة** ،ص ١٩٧.

[٦] – السّيوطيّ، **الأشباه والنّظائر**،ج ٢ ،ص ٧٦.

بالفعل. ففي كتب النّحو ما لا يحصى من قولهم " باب إنّ وأخواتها ". وفي ذكرهم للأحرف المشبّهة بالفعل يبدؤون بها. كما أنّهم حملوا عليها الأحرف المشبّهة الأخرى؛ فقد حمل عليها ابن هشام " أنّ " المفتوحة فقال: " تكون حرف توكيد تنصب الاسم وترفع الخبر، والأصحّ أنّها فرع عن " إنّ " المكسورة " [١]. كما حمل عليها " لكنّ، وكأنّ، ولعلّ، ولا النّافية للجنس.... وفي حديثهم عن الأحرف المشبّهة بالفعل تتكرّر عبارة: حرف ينصب الاسم ويرفع الخبر من أخوات إنّ الدّالّة على توكيد مضمون الجملة. وهي تَفُوقُ أخواتها بأنّ دلالة التّوكيد فيها بعد دخولها على الجملة كدلالتها قبل دخولها؛ وبأنّ الكلام يصدّر بها ولا يصدّر بأخواتها [٢].

وفي الاستثناء جعل النّحاة " إلاّ " أمّاً لهذا الباب، يقول العكبريّ: " وأصل أدوات الاستثناء " إلاّ " لوجهين: أحدهما أنّها حرف، والموضوع لإفادة المعاني الحروف؛ كالنّفي والاستفهام والنّداء. والثّاني أنّها تقع في جميع أبواب الاستثناء للاستثناء فقط. وغيرها يقع في أمكنة مخصوصة منها، ويستعمل في أبواب أخر " [٣]. ويقول ابن يعيش: " إلاّ أمّ حروف الاستثناء وهي المستولية على هذا الباب " [٤]. وأمّا سيبويه فقد ذكرها فريدة في حروف الاستثناء، إذ لم يجعل للاستثناء حرفاً أصليّاً غيرها، ثمّ حمل الباقي عليها، يقول: " فحرف الاستثناء " إلاّ " وما جاء من الأسماء فيه معنى " إلاّ " فغير وسوى، وما جاء من الأفعال فيه معنى " إلاّ " فلا يكون، وليس، وعدا، وخلا " [٥].

والمتتبّع لما نقله النّحاة يجد أنّ لهذه الأداة ميزاتٍ وخصائص لا توجد في غيرها، ممّا جعلها صدراً في هذا الباب وأصلاً له؛ سواء أكان ذلك على صعيد التّركيب أم على صعيد المترلة. فعلى صعيد التّركيب هي مركّبة من حرفين هما: إنّ ولا؛ ثمّ خففت النّون وأدغمت في اللام فصارت " إلاّ ".وعلى صعيد المترلة جعلت أصلاً لأنّها تنقل الكلام من حال إلى حال كالحروف. فهي تنقله من العموم إلى

[١] – ابن هشام، **المغني**،ص ٥٩.

[٢] – انظر المراديّ، **الجنى الدّاني**،ص ٥٦٨، ٥٧٩. وابن الحاجب، **الإيضاح في شرح المفصّل** ٢ج ،ص ١٥٧ – ١٥٨.

[٣] – العكبريّ، **اللباب في علل البناء والإعراب**،ج ١ ،ص ٣٠٢.

[٤] – ابن يعيش، **شرح المفصّل**،ج ٢ ،ص ٧٧. أيضاً السّيوطيّ، **الأشباه والنّظائر**،ج ٢ ،ص ٩٦.

[٥] – سيبويه، **الكتاب**،ج ٢ ،ص ٣٠٩.

الخصوص. وممّا زاد من أصالتها أنّ عدداً من أحرف الاستثناء حُمِلَ عليها، وكان بمعناها؛ كأو، وحتّى، وحاشا، وعدا، وليس، ولا يكون... إلخ.

- **الأبواب النّحويّة لبعض الأفعال:**

وفي أبواب الأفعال جاء مصطلح أمّ الباب تصريحاً أو تلميحاً في بابي الأفعال المتعدّية لمفعولين، والأفعال النّاقصة. ففي باب المتعدّي لمفعولين أصلهما المبتدأ والخبر يمكن اعتماد " ظنّ " أمّاً للباب. و لم يصرّح النّحاة بأمّيتها للباب، ولكن يفهم ذلك من ترتيبهم لهذه الأفعال، ومن تسميتهم للباب بقولهم: " باب ظنّ وأخواتها "، وأحياناً بقولهم: " باب ظنّ وعلم "[١]. فيقدّمون " ظنّ "على " علم ". وما هذا التّقديم إلاّ أصالة لظنّ وفرعيّة لغيرها. وهناك دليل آخر وهو أنّ كلَّ أفعال هذا الباب محمولة عليها، وأنّ بعض الأفعال من غير هذا الباب حُمِلَتْ عليها أيضاً كالفعل " تقول " الّذي أجروه مجرى الظّنّ بشروط معروفة، و لم يجروه مجرى غيره. وأظنّ أنّ تقديمهم الظّنّ على العلم كان من باب الدّلالة المنطقيّة؛ لأنّ الظّنّ أوّل ما يخطر بالبال، فهو حدث غير مؤكّد، وسابق على العلم. فكلّ علم يمرّ بمرحلة الظّنّ أو ما يعادلها كالتّجريب وغيره، وأمّا الظّنّ فليس من شروطه المرور بمرحلة العلم.

وأمّا الأفعال النّاقصة فهي كان وأخواتها، وكاد وأخواتها. ويعبّرون عن النّاقصة تعميماً بكان وأخواتها، وعن المقاربة والرّجاء والشّروع بكاد وأخواتها. وقد صرّح النّحاة بأنّ " كان " هي أمّ الباب في الأفعال النّاقصة، يقول ابن يعيش: " فكان مقدّمة لأنّها أمّ الأفعال لكثرة دورها وتشعّب مواضعها"[٢]. ويرى العكبريّ هذا الرّأي إلاّ أنّه يضيف تعليل المسألة فيقول: " وإنّما كانت (كان) أمّ هذه الأفعال لخمسة أوجه: أحدها سعة أقسامها. والثّاني أنّ (كان) التّامّة دالّة على الكون، وكلّ شيء داخل تحت الكون. والثّالث أنّ (كان) دالّة على مطلق الزّمان الماضي، ويكون دالّة على مطلق الزّمان المستقبل بخلاف غيرها، فإنّها تدلّ على زمان مخصوص كالصّباح والمساء. والرّابع أنّها أكثر في

[١] - العكبريّ، **اللباب**،ج ١ ،ص ٢٤٧، وابن يعيش، **شرح المفصّل**،ج ٧ ،ص ٧٧ – ٧٨. والسّيوطيّ، **همع الهوامع**،ج ١ ،ص٥٣٦. والسّيوطيّ، **الأشباه والنّظائر**،ج ٢ ،ص ٧٩.

[٢] - ابن يعيش، **شرح المفصّل**،ج ٧ ،ص ٩٠.

كلامهم، ولهذا حذفوا منها النّون إذا كانت ناقصة في قولهم: لم أكُ. والخامس أنّ بقيّة أخواتها تصلح أن تقع أخباراً لها كقولك: كان زيدٌ أصبح منطلقاً، ولا يحسن: أصبح زيدٌ كان منطلقاً "[1].

وذُكِرَ لكان كثير من الميزات الّتي تسوّغ كونها أمّ الباب، يمكن إجمالها بما يلي [2]:

١- تعمل بلا قيد أو شرط، وقد يكون اسمها ضميراً للشّأن.

٢- تتصرّف تصرّفاً تامّاً فيأتي منها الماضي والمضارع والأمر واسم الفاعل والمفعول والمصدر....

٣- في دلالتها على الحدث زيادة على أخواتها اللواتي يتصرّفْنَ، لأنّها لا ترتبط بزمان محدّد، في حين أنّ أخواتها من أمثال (أصبح، أضحى بات، أمسى) ترتبط به.

٤- يجوز حذفها مع اسمها فتعمل محذوفةً كما تعمل مذكورة.

٥- تحذف نونها للتّخفيف إن كانت في المضارع المجزوم (لم أكُ، و لم يكُ).

وممّا لا يخفى على أحد أنّ استخدامها في القرآن الكريم يفوق أخواتها فَوْقاً لا يحصى. كلّ ذلك جعلها تتصدّر الباب لتكون عماداً فيه وأصلاً من أصوله، حتّى إنّهم يسمّون الباب بها فيقولون: (باب كان وأخواتها). وما هذه التّسمية إلاّ دليل على تصدّرها للباب وأصالتها فيه واستحقاقاً له.

وفي القسم الثّاني كان معظم النّحاة يبدؤون بكاد عند ذكرهم لأفعال المقاربة والرّجاء والشّروع. ويعبّرون عن ذلك بقولهم: (باب كاد وأخواتها). ويذكر السّيوطيّ أنّ أشهر أفعال المقاربة هو " كاد "[3]. وفي هذه الشّهرة إقرار لأصالتها، وفرعيّة لغيرها، أو حمل عليها. ويبدو أنّ الّذي أصّلَ " كاد " أنّها تفوق في تصرّفها بقيّة أخواتها. إذ يأتي منها المضارع واسم الفاعل والمصدر. وقد نُقِلَ عن قطرب قولُهُ: مصدر " كاد " كيداً وكيدودةً، وقال بعضهم كوداً ومكاداً [4]. وممّا يعزّز تفوّقها أنّ شواهدها قرآنيّة وشعريّة؛ في حين أنّ شواهد أخواتها ليست كذلك. فقد وردت في القرآن الكريم ماضية ومضارعة. فجاءت بصيغة الماضي في عشر آيات؛ وفي صيغة المضارع في أربع عشرة آية، ووردت في

---

[1] - العكبريّ، **اللباب في علل البناء والإعراب**،ج ١ ،ص ١٦٥ – ١٦٦.

[2] - السّيوطيّ، **همع الهوامع**،ج ١ ،ص ٤٠٨ – ٤٤٦.

[3] - السّيوطيّ، **همع الهوامع**، ج١ ،ص ٤٦٨.

[4] - المرجع نفسه،ج ١، ص ٤٧١ – ٤٧٢.

الشّعر العربيّ كثيراً. في حين أنّ أخواتها لم يردْنَ في القرآن الكريم مطلقاً ما عدا عسى الّتي وردت في القرآن الكريم ثلاثين مرّةً؛ إلاّ أنّها لم تكن ناقصة في كلّ ما وردت فيه. يضاف إلى ذلك أنّ في مجيئها ناقصةً خلافاً بين النّحاة؛ ولا سيّما عندما تليها " أنْ " والفعل مباشرة. وهذا أكثر ما وردت عليه في القرآن الكريم.

وممّا يمكن إلحاقه بمصطلح أمّ الباب في الأفعال الفعل النّاقص " ليس " الّذي يتصدّر الأصالة في النّفي والعمل. ويمكن الجنوح بهذه الأصالة إلى أنّها أمّ الباب في نقصان النّفي. وممّا يؤكّد ذلك حمل بعض الأدوات عليها في المعنى والعمل. وهي أدوات لا تقوى على عمل " ليس "، لأنّ عملها مشروط بشروط خاصّة. من ذلك أنّ " لا " تأتي عاملة عمل ليس فترفع الاسم وتنصب الخبر، مع مخالفتها لها في بعض الأمور[1]. وأنّ " ما " تعمل عمل ليس بشروط لأنّها تشبهها في النّفي عموماً، وفي نفي الحال غالباً، كما تشبهها في دخولها على الجملة الاسميّة [2]. وتأتي " لاتَ " بمعنى " ليس " فتحمل عليها في العمل والمعنى. وممّا حمله بعض النّحاة على ليس في المعنى والعمل " إنْ " النّافية[3]. وقد أسهب النّحاة في الشّروط الّتي تجيز إعمال هذه الحروف عمل "ليس". وكلّها تفضي إلى أنّها أدوات دون " ليس " في عملها. وحمل هذه الأدوات على ليس يبرّر لنا أصالة ليس، وفرعيّة ما حُمِلَ عليها.

نتائج البحث:

يبدو ممّا تقدّم أنّ مصطلح " أمّ الباب " مصطلح مستخدم في التّراث، ثابت فيه، وقد تمّ التعبير عنه بعبارات مختلفة تُفضي جميعها إلى حقل دلاليّ واحد. ويمكن أنْ نسجّل إزاءه النّتائج التّالية:

١- إنّ مسوّغات " أمّ الباب " لا تعود إلى سبب واحد فقط، وإنّما تتعدّد الأسباب لهذه التّسمية.

---

[1] - المراديّ، **الجنى الدّاني**،ص ٢٩٢. وابن هشام، **مغني اللبيب**،ص ٣١٥. وابن يعيش، **شرح المفصّل**،ج ١ ،ص ١٠٨. والسّيوطيّ، **همع الهوامع**،ج ١ ،ص ٤٥٦.

[2] - المراديّ، **الجنى الدّاني**،ص ٣٢٣. وابن يعيش، **شرح المفصّل**،ج ١،ص ١٠٨. والسّيوطيّ، **همع الهوامع**، ج١،ص٤٤٧–٤٥١.

[3] - المراديّ، **الجنى الدّاني**،ص ٢٠٩،٤٨٧. وابن هشام، **مغني اللبيب**،٣٣٥.والسّيوطيّ، **همع الهوامع**،١،ص٤٥٨، ٤٥٣.

٢- وقوف النّحاة عند هذا المصطلح ينمّ على تأمّل وفهم للتّراث؛ وما فيه من خصائص تتميّز بها العربيّة ونظامها التّركيبيّ.

٣- كثيراً ما عبّر النّحاة عن الإعراب بالمعنى؛ إذ كانوا يلجؤون إلى المعنى في إعرابهم قسماً كبيراً من الأدوات.

٤- في أثناء الوقوف على الأدوات يتبيّن لنا أنّ النّحاة كثيراً ما عمدوا إلى حمل أداة على أخرى في الدّلالة، وربّما ذهبوا إلى ذلك في تقعيدهم لعمل عدد من الأدوات النّحويّة.

٥- يتردّد مصطلح " أمّ الباب " في كثير ممّا وقف عليه النّحاة. سواء أكان ذلك في الأدوات أم في الأبواب النّحويّة المتفرّقة.

٦- هناك عدد من الأدوات لم يذكر لها النّحاة المتقدّمون إلاّ وظيفة واحدة كالأداة " إلاّ "، ثمّ حملوا عليها عدداً من الأدوات الأخرى.

٧- تُظْهِر مادّة البحث أنّ هذا المصطلح يكثر في الأدوات سواء أكانت عاملة أم غير عاملة، ويقلّ في الأبواب النّحويّة.

٨- يتبيّن من البحث أنّ الباب النّحويّ كلّما ابتعد عن الشّبه بالأداة ازداد بعده عن هذا المصطلح، وقلّت فيه المسوّغات الّتي يمكن الاعتماد عليها.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

١- برجشتراسّر، **التّطوّر النّحويّ للّغة العربيّة**، محاضرات جمعها د. رمضان عبد التّوّاب، مكتبة الخانجي بالقاهرة، دار الرّفاعي بالرّياض، ١٩٨٢م .

٢- ابن جنّيّ، أبو الفتح عثمان، **الخصائص**، تحقيق محمّد علي النّجّار، الطبعة الثانية، بيروت، دار الهدى، د ت.

٣- ابن الحاجب، أبو عمرو عثمان بن أبي بكر بن يونس الدّوينّ، **الإيضاح في شرح المفصّل**، تحقيق د. إبراهيم عبد الله، الطبعة الاولى، دمشق، دار سعد الدّين، ٢٠٠٥ م.

٤- الرّمّانيّ النّحويّ، أبو الحسن عليّ بن عيسى، **معاني الحروف**، تحقيق د. عبد الفتّاح إسماعيل شلبيّ، القاهرة، دار نهضة مصر، د ت.

٥- الزّجّاجيّ، عبد الرّحمن بن إسحاق، **الجمل في النّحو**، تحقيق د. علي توفيق الحمد، الطبعة الاولى، دار الأمل الأردنّ، مؤسّسة الرّسالة بيروت، ١٩٨٤ م.

٦- ————————، **حروف المعاني**، تحقيق د. علي توفيق الحمد،، الطبعة الاولى، دار الأمل الأردنّ، مؤسّسة الرّسالة بيروت، ١٩٨٤ م.

٧- الزّركشيّ، بدر الدّين محمّد بن عبد الله، **البرهان في علوم القرآن**، تحقيق محمّد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: مكتبة دار التّراث،١٩٥٧ م.

٨- الزّمخشريّ، محمود بن عمر، **الكشّاف**، بيروت: دار الكتاب العربيّ، ١٩٨٦ م.

٩- سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر، **الكتاب**، تحقيق عبد السّلام محمّد هارون، بيروت: عالم الكتب، ١٩٦٦ م.

١٠- السّيوطيّ، جلال الدّين: **الأشباه والنّظائر في النّحو**، مراجعة وتقديم د. فايز ترحيني، ط١، بيروت: دار الكتاب العربيّ، ١٩٨٤ م.

١١- ————————، **همع الهوامع في شرح جمع الجوامع**، جلال الدّين السّيوطيّ، تحقيق د. عبد الحميد هنداويّ، القاهرة: المكتبة التّوفيقيّة، د ت.

١٢- العكبريّ، *أبو البقاء عبد الله بن الحسين*، **اللّباب في علل البناء والإعراب**، ج١ تحقيق غازي مختار طليمات، ج٢ تحقيق د عبد الإله نبهان، الطبعة الاولى، دار الفكر المعاصر بيروت، دمشق: دار الفكر، ١٩٩٥ م.

١٣- المراديّ، الحسن بن قاسم، **الجنى الدّانيّ في حروف المعاني**، تحقيق د. فخر الدّين قباوة، أ. محمّد نديم فاضل، الطبعة الثانية، بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٣ م.

١٤- ابن هشام الأنصاريّ، عبد الله جمال الدّين، **مغنيّ اللبيب عن كتب الأعاريب**، تحقيق د. مازن المبارك، أ. محمّد علي حمد الله، مراجعة أ. سعيد الأفغانيّ، الطبعة الخامسة، بيروت: دار الفكر ١٩٧٩ م.

١٥- ابن يعيش، موفّق الدّين، **شرح المفصّل**، عالم الكتب، بيروت: مكتبة المتنبّي القاهرة، د ت.

عناصر الموسيقى في ديوان "نقوش على جذع نخلة لــ" يحيى السماوي

الدكتور يحيى معروف*

بهنام باقري **

الملخّص

نظراً، لأهمية التي تحتلها الموسيقى في الشعر، فإنّه يمكننا الحديث عن جانبين للموسيقى في أي عمل شعري، وهما: الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية. وتعني هذه الدراسة بدراسة الموسيقى بنوعيها الخارجية والداخلية والبحث في الآثار والدلالات الناجمة عن كلّ نوع في ديوان "نقوش على جذع نخلة" للشاعر يحيى السماوي. أما عن الموسيقى الخارجية فقد حاولنا أن ندرس دراسة إحصائية لنسبة تواتر البحور، والزحافات والعلل، ونسبة حروف الروي وحركاته، وأنماط القافية في كلا النمطين (العمودي والحر)، عند الشاعر. أما على صعيد الموسيقى الداخلية فتناولنا ظاهرة التكرار ودورها الإيقاعي والدلالي في تماسك القصائد، وبعض ظواهر إيقاعية أخرى كالطباق والجناس. وقد تبيّن من خلال الدراسة أن الشاعر يحاول، في تشكيل البنية الإيقاعية لقصائده، الإفادة من أصغر الجزئيات وأدقها من أجل توظيفها واستثمار مكوناتها بغية إثراء النغمة المؤثرة المنبعثة من الإيقاعات الخارجية والداخلية وإثراء دلالات النص وبيان ما يختلج في صدره من مشاعر الحزن والأسى والجراح التي تمر بالعراق.

كلمات مفتاحية: يحيى السماوي،نقوش على جذع نخلة، الموسيقى الداخلية، الموسيقى الخارجية.

١- المقدمة

إنّ صلة الشعر بالموسيقى صلة قديمة تمتد إلى الجذور الأولى لنشأته، وقد ارتبط الشعر العربي بالغناء منذ عهود، ومن أقدم تعريفات الشّعر عند العرب أنّه «الكلام الموزون المقفى»[١]. ذلك

---

* - أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة رازي، كرمانشاه، إيران. ymaerof@razi.ac.ir

** طالب الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة رازي، كرمانشاه، إيران.

تاريخ الوصول: ۱۳۹۰/۰۸/۱۵= ۲۰۱۱/۱۱/٥   تاريخ القبول: ۱۳۹۱/۰۲/۲٥ = ۲۰۱۲/۰٥/۱٤

التعريف انتقل من أديب إلى آخر حتّى عصرنا الحديث، فالموسيقى ملازمة للشعر قديمه وحديثه وهي سرّ من أسراره، ولا يمكننا أن نتصوّر وجود شعر دون وجود موسيقى، والشعر يتوجه بطابعه إلى عواطف الناس وأحاسيسهم. فهو «فن من الفنون الجميلة، مثَله مثَل التصوير والموسيقى والنحت. وهو في أغلب أحواله يخاطب العاطفة، ويستثير المشاعر والوجدان. وهو جميل في تحيز ألفاظه، جميل في تركيب كلماته، جميل في توالي مقاطعه وانسجامها بحيث تتردد ويتكرر بعضها فتسمعه الآذان موسيقى ونغماً منتظماً»[٢]، ومن هنا كانت الموسيقى من أهم أركان الشعر. يقول إبراهيم أنيس: «وللشعر نواح عدة للجمال، فأسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي مقاطع وتردد بعضها بقدر معين منها، وكل هذا هو ما نسميه بموسيقى الشعر»[٣].

تحول الشاعر الحديث من الاهتمام بالأوزان والقوافي إلى الاهتمام بالبنية النصية، فأصبح همه كيف يصوغ أفكاره ومشاعره، لا كيف يحافظ على وزن معين وقافية موحدة، وحرف روي مناسب. «إن موسيقى القصيدة الجديدة تقوم أساسا على هذا الفرض: أنّ القصيدة بنية إيقاعية خاصة، ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته، فتعكس هذه الحالة لا في صورها المهوشة التي كانت عليها من قبل في نفس الشاعر، بل في صورة جديدة منسقة تنسيقا خاصا بها »[٤]. لكن رغم الكثير من المحاولات التي حاولت الخروج عن العروض، ظلّ الشعر ملتصقاً بالإيقاع والوزن ولم يستطع أحد أن يفصل هذا التلاحم الذي بارتباطه يعتبر الشعر شعراً وبانفصاله يعتبر كلاماً نثرياً عادياً. «إنّ كل محاولات التجديد في موسيقى الشعر العربي لم تخرج عن الإطار القديم، ولم تضرب في الصميم، وإنما ترجع إلى هذا الإطار القديم على نحو من الأنحاء. ففي الشعر التزام الموسيقى مهما كان هذا التجديد أو ذاك»[٥]. وترى نازك الملائكة في هذا الصدد: «أنّ الشعر الحرّ ليس خروجاً على قوانين الأذن العربية والعروض

---

[١] – قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص ٦٤.

[٢] – إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ص٥.

[٣] – المصدر نفسه، ص ١٣٦ و١٣٨.

[٤] – عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ص ٦٤.

[٥] – عبد الهادي عبد الله عطية، **ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي**، ص ٢٤.

العربي، وإنما ينبغي أن يجري تمام الجريان على تلك القوانين، خاضعاً لكل ما يرد من صور الزحاف والعلل والضروب والمجزوء»[١]. ومجمل القول أنّ الموسيقى أبرز سمة من سمات الشعر، وهي أول ما يلفت انتباه المتلقي للعمل الشعري.

ولدراسة موسيقى الشعر الحديث اعتاد النقاد والباحثون تقسيم هذا العنصر قسمين شاملين؛ الأول ما تسميه بالموسيقى الخارجية أو موسيقى الإطار وتتمثل في الوزن والقافية والروي؛ والآخر ما تسميه بالإيقاع الداخلي، يستكشف أبعاد النغم الداخلي. ففي هذا البحث، ندرس الموسيقى الخارجية دراسة إحصائية تحليلية لنسبة تواتر البحور عند يحيى السماوي في الديوان، ونسبة استخدامه لهذه الأوزان، والزحافات والعلل، ونتناول القافية وأنواعها ونسبة استخدامه لحرف الروي وحركاته. أما في مجال الموسيقى الداخلية (الإيقاع الداخلي) فندرس التكرار وأنواعه وبعض ظواهر إيقاعية أخرى، كالطباق والجناس.

منهج البحث

وقد اعتمدنا في دراستنا هذه، على المنهج الوصفي التحليلي الإحصائي الذي يعني بدراسة عناصر الموسيقى في شعر يحيى السماوي للوقوف على مقوماها وتجلياها، واستنباط أبعادها الدلالية، مع معرفة فاعليتها لإثراء تجربة الشاعر الشعرية. وتتكون الدراسة من مقدمة، تحدثنا فيها عن صلة الشعر بالموسيقى، ثم تحدثنا عن حياة الشاعر، ثم تناولنا بالتحليل عناصر الموسيقى (الخارجية والداخلية) في الديوان، ثم جاءت النتيجة التي عُرضت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة.

أهداف البحث وأهميته

يحاول هذا البحث دراسة الموسيقى بنوعيها الخارجية والداخلية، والبحث في الآثار والدلالات الناجمة عن كل نوع، في ديوان "نقوش على جذع نخلة" ليحيى السماوي بغية الكشف عن الوحدات الدالة والناجمة عن الترديدات الصوتية والإيقاعية والجمالية في الديوان. ونحاول ربط كل ذلك بالجانب الدلالي والكشف عن الحالة النفسية والطاقة الشعورية للشاعر، والبحث في الآثار والدلالات الناجمة عن كلّ نوع. وجمع السماوي في ديوانه بين الشعر العمودي والشعر الحر، ومما يسجّل للسماوي انه

---

[١] - نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ٧٣.

شاعر مجيد في نظم الشعر العمودي والحر، وقادر على تطويع الأوزان لإحتواء الصورة التي يريد. وتمثل قصائد يحيى السماوي صرخة تأملية في بث حنينه الدائم للعراق الجريح. فقد كرَّس الشاعر في هذا الديوان كلّ ما يمكن قوله في وطنه العراق المملوء بالمآسي والجراح. ومن هنا تكمن أهمية الدراسة وجدوى تسليط الضوء على هذه التجربة الشعرية.

سابقة البحث

إنّ شعر يحيى السماوي قد حظي بدراسات عديدة منها: كتاب «العشق والإغتراب في شعر يحيى السماوي "قليلك لا كثيرهن نموذجا "» للدكتور "جاهين بدوي"، وهناك كتابان لـــ"عصام شرتح" وهما: «آفاق الشعرية؛ دراسة في شعر يحيى السماوي» و«موحيات الخطاب الشعري في شعر يحيى السماوي» وكذلك كتاب «تجليات الحنين في تكريم الشاعر يحيى السماوي» لماجد الغرباوي. والمقالات التي تناولت شعر يحيى السماوي متعددة، منها: «الوطن منشودا وموجودا في شعر يحيى السماوي» لـــ "محسن العوني" و«السماوي يحفر التاريخ على جذع الوطن» لـــــ "شوقي عبد الحميد يحيى". وعلى الرغم من تنوع هذه الدراسات إلا أن هذه الدراسة، قُدمت في شكل مختلف عن غيرها من الدراسات في المجال نفسه، وهو أمر مردود إلى طبيعة المادة التي قامت عليها.

٢- التعريف بالشاعر يحيى السماوي

هو «يحيى عبّاس عبّود السّماوي، وُلد بمدينة السماوة بالعراق في السادس عشر من مارس ١٩٤٩م، ثم تخرّج في كلية الآداب الجامعة المستنصرية عام ١٩٧٤م، ثم عمل بالتدريس والصحافة والإعلام، استهدف بالملاحقة والحصار من قبل البعثيين في النظام الصّدّاميّ حتى فرّ إلى المملكة العربية السعودية سنة ١٩٩١، واستقرّ بها في جدّة حتى سنة ١٩٩٧م، يعمل بالتدريس والصحافة، ثم انتقل مهاجراً إلى إستراليا؛ وبها يقيم حتى كتابة هذه السطور»[١]. وقد عني يحيى السماوي في شعره بتصوير المجتمع العراقي ومآسيه بكل أبعاده وتوجهاته، وقد ملكت العراق ومدنها مشاعره وأحاسيسه ووجدانه، وغدا كل شيء فيها مثار إعجابه واشتياقه وتعلقه بها.

١ - محمد جاهين بدوي ، **العشق والاغتراب في شعر يحيى السماوي** "قليلك لا كثيرهن نموذجاً"، ص ١١.

وشكلت علاقة الشاعر بالوطن جوهر دواوينه من حيث مضامينها، فقد التصق بالوطن إلى حدّ الانصهار التام، وانعكس ذلك في شعره بشكل مباشر. ويقول "جاهين بدوي": «والسماويُّ ينتسب فنيًّا إلى ذلك التيَّار الشعري، الذي أحبُّ أن أدعوه بالتيار البياني الإشراقي الذي يقوم على جمال العبارة، وجلال الفحوى، وروعة الإشارة، وجلاء الدلالة، وهو في هذا النهج يمتح من صفاء معجم بيان هذه الأمة الأصيلة، مُتحققاً في أروع مجاليها، وأقدس مرائيها، في معجز كتاب الله جلَّ وتقدَّس، وروائع جوامع كلم رسوله ومصطفاه، عليه الصلاة والسلام، ثُمَّ في عقائق عقول أبناء هذه الأمة ومبينيها الفصاح، وأقحوان قرائحهم الوضَّاح، على مرِّ العصور، وتبايُن الأمصار»[1]. إذن، هو شاعر كبير في بناء صورته الشعرية، وتحفل انجازاته بقيم الإنسانية النبيلة، ووظف شعره لخدمة الإنسان والمسيرة الإنسانية وخاصة تفاعله الكبير مع قضية وطنه الجريح الذي تعرض للطواغيت – حزب البعث – وللاحتلال الأمريكي، ولأشرس هجمات إرهابية في التاريخ نتيجة هذا الاحتلال وديمقراطيته المزعومة.

٣- الموسيقى الخارجية

إنّ موسيقى الشعر العربي تقوم على الوزن والقافية باعتبارهما إطارا خارجيا لها، فهذه الدراسة – الموسيقى الخارجية – تعني بدراسة البحر والقافية وما يتعلق بهما في الديوان:

أ. البحور (الأوزان العروضي)

يعدّ الوزن من أبرز الخصائص الصوتية في القصيدة العربية ولا يمكن الفصل بين الوزن والشعر. «هو شيء ضروري للشعر، وعنصر من عناصره الأصلية التي لا تستقيم حياة هذا الفن بدونها»[2]. ويقول الدكتور عز الدين إسماعيل في هذا الإطار: «إنّ الشعر الجديد لم يلغ الوزن والقافية، لكنه أباح لنفسه – وهذا حق لا مماراة فيه – أن يدخل تعديلا جوهريا عليهما لكي يحقق بهما الشاعر من نفسه وذبذبات مشاعره وأعصابه ما لم يكن الاطار القديم يسعف على تحقيقه»[3]. ولكشف البنى

---

[1] – المصدر نفسه، ص ٨.

[2] – عثمان موافي، **دراسات في النقد العربي**، ص ١٣٣.

[3] – عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ص ٦٥.

العروضية عند الشاعر يحيى السماوي نعتمد المنهج الإحصائي، وذلك بتبيين أنماط البنى واحتساب نسب ورودها في الديوان موضوع الدراسة، وراوح السماوي فيه بين نمطين: الشعر العمودي والشعر الحر، والجدول الإحصائي التالي يبين ذلك بالتفصيل:

التسلسل	نوع البحر الشعري	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة المئوية للبحر
١	الكامل	٨	٢٩٩	%٨٠
٢	الوافر	١	٣١	%١٠
٣	السريع	١	٢٥	%١٠
المجموع	٣	١٠	٣٥٥	%١٠٠

جدول (١) يبين النسب التوظيفية للقصائد العمودية ونسبتها من مجموعها في الديوان

في البداية تجدر الإشارة إلى أن ديوان "نقوش على جذع نخلة"، يشتمل خمسا وعشرين قصيدة، جمعت بين النمطين؛ الشعر العمودي والشعر الحر. من خلال الجدول السابق يتبين لنا أن عشر قصيدة بنسبة ٤٠% من مجموع قصائد الديوان، نظمت على نمط الشعر العمودي على ثلاثة أوزان (الكامل، الوافر، السريع)؛ وبناؤها العروضي: ثمان قصائد بنسبة ٨٠%، على بحر الكامل، وقصيدة على بحر الوافر بنسبة ١٠ %، وقصيدة أخرى بنسبة ١٠%، على بحر السريع. والواضح أن أكثر الأبيات كانت للكامل ٢٩٩ بيتا، ثم الوافر٣١ بيتا، ثم السريع ٢٥ بيتا. أما القصائد الحرة فهي خمس عشرة قصيدة، موزعة على أربعة بحورٍ مرتبة حسب الجدول التالي:

التسلسل	نوع البحر الشعري	عدد القصائد	النسبة المئوية للبحر
١	الرجز	٩	%٦٠,٤٤
٢	الكامل	٤	%٢٦,٦٦
٣	الرمل	١	%٦,٦٦
٤	المتقارب	١	%٦,٦٦
المجموع	٤	١٥	%١٠٠

جدول (٢) يبين النسب التوظيفية للقصائد الحرة ونسبتها من مجموعها في الديوان

من الجدول السابق جدول رقم (٢)، يتضح لنا أن خمس عشرة قصيدة بنسبة ٦٠%، من مجموع قصائد الديوان بنيت على نمط الشعر الحر؛ تسع قصائد على بحر الرجز، بنسبة ٦٠,٤٤%، ثم يليه بحر الكامل وبنيت عليه أربع قصائد بنسبة ٢٦,٦٦%، ويمثل قصيدتين على الرمل والمتقارب بتساوٍ بنسبة ٦,٦٦%. فبحر الرجز يعد أكثر البحور تواترا حيث يهيمن ببعده النغمي على نظام الموسيقى في قصائد الشعر الحر. وبالمقارنة بين الجدولين يلحظ أن الشاعر لم يستعمل البحور التي استعملها في الشعر العمودي إلا الكامل. والجدول التالي يبين النسب التوظيفية للبحور المستخدمة في الديوان:

التسلسل	البحر	عدد القصائد المنظومة وفقه في الديوان	النسبة المئوية
١	الكامل	١٢	%٤٨
٢	الرجز	٩	%٣٦
٣	الوافر	١	%٤
٤	السريع	١	%٤
٥	الرمل	١	%٤
٦	المتقارب	١	%٤
المجموع	٦	٢٥	%١٠٠

جدول (٣) يبين النسب التوظيفية للبحور المستخدمة ونسبتها من مجموع قصائد الديوان

يتبين، من تصنيف البنى العروضية للديوان، أن السماوي قد راوح بين نمطين: الشعر الحر والشعر العمودي، وإن كانت الغلبة لنمط الشعر الحر الذي شكل٦٠%، من قصائد الديوان. ويبدو من خلال الجدول أن الشاعر استعمل من البحور الستة عشر، ستة بحورٍ، وهي: الكامل بنسبة ٤٨%، والرجز بنسبة ٣٦%، ثم الوافر والسريع والرمل والمتقارب التي شكلت معاً بتساوٍ كل منهم بنسبة ٤% من قصائد الديوان. والملاحظ أن أربع وعشرين قصيدة بنسبة ٩٦%، بنيت على البحور الصافية – هي الأبحر التي يتكون كل منها من "تفعيلة"[1] واحدة – وهي: الكامل، الرجز، المتقارب، الرمل والوافر

[1] – التفعيلة: هي الوحدة الموسيقية في البحر، أو هي كل كلمة من كلماته، وعدد التفعيلات ثمان، هي: فعولن، فاعلن، مفاعيلن، مفاعلتن، متفاعلن، مستفعلن، فاعلاتن، مفعولات. ومن اجتماع طائفة من هذه التفعيلات على نسق خاص

(المجزوء)، وقصيدة واحدة بنسبة ٤%، أسست على البحور الممزوجة - هي التي يتكون وزن كل منها من أكثر من تفعيلة - وهي على بحر السريع. وهذا من خاصية الشعر الحر الذي يميل إلى الأوزان البسيطة لانسيابية الكلام فيها. وترى نازك الملائكة «أن نظم الشعر الحرّ بالبحور الصافية، أيسر على الشاعر من نظمه بالبحور الممزوجة، لأن وحدة التفعيلة هناك تضمن حرية أكبر، وموسيقى أيسر فضلاً عن أنها لا تتعب الشاعر في الالتفات إلى تفعيلة معينة لابدّ من مجيئها منفردة في خاتمة كل شطر»[1]. وبالعودة إلى الجدول، يُلحظ أن إيقاع الكامل يهيمن على الديوان، وأن السماوي استعمله في النمطين؛ الشعر العمودي والشعر الحر. وهذا البحر «يصلح لكلّ أنواع الشعر، ولذلك كثُرَ في الشعر القديم والحديث على السواء، ويمتاز بجَرس واضح يتولَّد من كثرة حركاته المتلاحقة التي تكاد تنحو به نحو الرتابة لولا كثرة ما يدخلها من إضمار»[2]. ويقول عبد الرضا علي: «ولما كان الكامل من أكثر البحور الشعر العربي غنائية، وليناً، وانسيابيّة، وتنغيما واضحا، إلى جانب كونه يتألف من وحدة صافية مفردة مكرّرة، فإن الشعراء حركة الشعر الحر استثمروا إيقاعه، وحلاوته فنظموا فيه كثيراً من تجاربهم الفنيّة»[3]. وما إخال أن هناك سبباً لهذه النسبة العالية في استعمال الشاعر لبحر الكامل، سوى مرونة هذا البحر وما يتميز به من انسياب في الموسيقى والإيقاع راقت للشاعر، ولعل السماوي وجد في هذا البحر مرونة أكثر على نقل الأحاسيس والتجارب والمشاعر الداخلية.

ونشاهد أن نسبة عالية من القصائد بنيت على إيقاع الرجز، وهذا البحر «أسهل البحور الشّعريّة نظراً إلى كثرة التغييرات المألوفة في أجزائه، والتنوّع الذي ينتاب أعاريضه وضروبه»[4]. ويرى عبد الرضا علي؛ «لما كان الرجز من البحور المفردة التي تقوم على تكرار جزء رتيب "مستفعلن"، من غير أن يشعر قائله بأي تكلف أو صعوبة، فإن هذه الميزة هيأته ليكون واحداً من أكثر الأوزان استعمالاً في

يتكون البحر. (أنظر: محمد علي الهاشمي، **العروض الواضح وعلم القافية**، ص ١٢).

[1] - نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ٦٤.

[2] - إميل بديع يعقوب، **المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر**، ص ١١٤.

[3] - عبد الرضا علي، **موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه**، ص ٤٤.

[4] - إميل بديع يعقوب، **المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر**، ص ٨٧.

الشعر الحرّ في عصرنا الراهن، كما كان من أكثر الأوزان استعمالا عند المتقدمين حتى نعتوهُ بمطيّة الشعراء»[1]. كما أنهُ «يحتملُ جميع الموضوعات المعاصرة، سواء أكانت غزليّة، أم فلسفية، أم على هذا الاعتبار يمكننا القول إنّ هذه الهيمنة للرجز ترجع إلى رغبة الشاعر في أن يجد فضاءً إيقاعياً حراً لبيان ما في صدره من مشاعر الحزن والألم والغربة والوطن. كما يرى إبراهيم أنيس أن «الشاعر حين ينشد شعره يستعيد تلك الحالة النفسية التي تملكته في أثناء الوزن، حتى يشركه السامع في كل أحاسيسه ويشعر بشعوره»[3]. ونحن نرى أن عناوين القصائد التي بنيت على تفعيلة هذا البحر لا تخلو من مثل هذه الدلالات. وهي: (اصل الداء، افول، في وطن النخيل، جلالة الدولار، رسالة، نقوش على جذع نخلة، اكتفاء، تعاويذ، ملكتني جميعا، صوتك مزماري). وإضافة إلى هذين البحرين، نرى أن البحور الأخرى التي نظم فيها السماوي - كما ذُكر آنفاً - بنيت على البحور الصافية وقد لعبت هذه البحور دورا مهما وبارزا في تأسيس البنية الإيقاعية عند السماوي، ولم يحفل السماوي بالبحور المزوجة، سوى قصيدة واحدة بنيت على هذه البحور، وهي على إيقاع السريع.

ب. الزحافات والعلل

لقد أثبت الشاعر المعاصر أن في التفعيلة الخليلية طاقة موسيقية جعلتها أبعد عن الرتابة. فالشاعر حين استعملها بأعداد متفاوتة ومتنوعة في السطور الشعرية غيّر من نمطيتها القديمة، فقضى على ما يسمى بالرتابة. والزحاف «تغيير يطرأ على الحرف الثاني من "السبب"[4] في التفعيلة، ويجوز أن يقع في جميع أجزاء البيت كلها من حشوٍ وعروضٍ وضربٍ[5]، ولا يجب إن وقع في جزءٍ أن يقع في ما بعده من الأجزاء. والعلة؛ تغيير يطرأ على الأعاريض والأضرب فقط، ويجب إن وقع في عروضٍ أو

---

[1] – عبد الرضا علي، **موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه**، ص ٦٠.

[2] – نفس المصدر: ٦٣.

[3] – إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ص ١٧٤.

[4] – السبب: حرفان، وهو نوعان: سبب خفيف: ويتألف من حرفين: متحرك فساكن، نحو: هَلْ. وسبب ثقيل: ويتألف من حرفين متحركين، نحو: لَكَ. (محمد علي الهاشمي، *العروض الواضح وعلم القافية*، ص ١٥).

[5] – العروض: آخر التفعيلة من الصدر. الضرب: آخر التفعيلة من العَجُز. وما عدا العروض والضرب من أجزاء الشطرين يسمى الحشو. (نفس المصدر: ١٢).

ضربٍ أن يقع في ما بعده من الأعاريض والأضرب»[١]. تعتبر الزحافات والعلل من المؤثرات في موسيقى القصيدة الشعرية، حيث يتفاوت تأثيرها الإيقاعي حسب كثرة الزحافات أو قلتها، ويقول عز الدين اسماعيل: «تحاشيا لرتابة الإيقاع الصارخ الذي يضيفه الوزن العروضي على موسيقى القصيدة، حاول الشعراء قديماً وحديثاً أن يدخلوا من التعديلات على الوزن ما يكسر من حدة وقعه في الأذن بما يتيح للشاعر أن ينقل صورة موسيقية أقرب ما تكون إلى أحاسيسه منها إلى النظام العروضي المفروض. وقد ظهر ذلك منذ وقت مبكر قبل أن يعرف الشعراء العروض في صورته المقننة. يدل على ذلك ظهور ما يسميه العروضيون بالزحافات والعلل، ففي الشعر القديم نفسه ظهرت مثل هذه الزحافات والعلل و لم يكن لها من مبرر إلّا أن يوفق الشاعر بين حركة نفسه والإطار الخارجي»[٢].

بعد تحديد البحور المستخدمة في ديوان "نقوش على جذع نخلة"، يمكننا أن نحصي التفاعيل السالمة وغير السالمة في الديوان موضوع الدراسة. وخلال هذا الإحصاء تبرز لنا حقيقة واضحة أن التفاعيل غير السالمة (الزحافات والعلل)، ليست أقل استعمالا من الشكل السا لم؛ بل تفوقه. والجدول الإحصائي التالي يبين ذلك بالتفصيل:

ت	عنوان القصيدة	بحرها	عدد تفعيلاتها	السالمة	النسبة	غير السالمة	النسبة
١	عصفا بهم	الكامل	١٩٨	٨٧	%٤٣,٩٣	١١١	%٥٦,٠٦
٢	يا آسري	الكامل	١٨٦	٧٧	%٤١,٣٩	١٠٩	%٥٨,٦٠
٣	ياصابرا عقدين	الكامل	٤٢٠	١٦٤	%٣٩,٠٤	٢٥٦	%٦٠,٩٥
٤	هل هذه بغداد؟	الكامل	٢٢٢	٩٠	%٤٠,٥٤	١٣٢	%٥٩,٤٥
٥	لا تسأليه الصبر	الكامل	٢٤٦	٦٤	%٢٦,٠١	١٨٢	%٧٣,٩
٦	بدٌ على بدد	الكامل	٢٨٨	٨٢	%٢٨,٤٧	٢٠٦	%٧١,٥٢
٧	ماذا تغير؟	الكامل	٣٠	٨	%٢٦,٦٦	٢٢	%٧٣,٣٣
٨	عتبي عليك	الكامل	١٣٦	٥٨	%٤٢,٠٦	٧٨	%٥٧,٣٥

[١] – محمد بن فلاح المطيري، **القواعد العروضية وأحكام القافية العربية**، ص ٢٨.

[٢] – عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ص ٧١– ٧٢.

٩	أضيئيني	الوافر	١٢٤	٦١	%٤٩,١	٦٣	%٥٠,٨
١٠	خذي بأمري	السريع	١٥٠	٧٠	٤٦,٦٦	٨٠	%٥٣,٣٣
	المجموع	١٠	٢٠٠٠	٧٦١	%٣٨,٠٥	١٢٣٩	%٦١,٩٥

جدول (٤)يبين توزيع البحور الشعرية وتفعيلاتها الموظفة،سالمة وغيرسالمة في القصائد العمودية في الديوان

ت	عنوان القصيدة	بحرها	عدد تفعيلاتها	السالمة	النسبة	غير السالمة	النسبة
١	أصل الداء	الرجز	١٥٨	٤٠	%٢٥,٣١	١١٨	%٧٤,٦٨
٢	أفول	الرجز	٩٢	٢٣	%٢٥	٦٩	%٧٥
٣	في وطن النخيل	الرجز	٧٣	٢٥	%٣٤,٢٤	٤٨	%٦٥,٧٥
٤	جلالة الدولار	الرجز	١١٢	٢٢	%١٩,٦٤	٩٠	%٨٠,٣٥
٥	رسالة	الرجز	٥٥	١٤	%٢٥,٤٥	٤١	%٧٤,٥٤
٦	نقوش على جذع نخلة	الرجز	٨٦١	٢٥٦	%٢٩,٧٣	٦٠٥	%٧٠,٢٦
٧	تعاويذ	الرجز	٨٥	٢١	%٢٤,٧٠	٦٤	%٧٥,٢٩
٨	ملكتني جميعا	الرجز	١٥٥	٤١	%٢٦,٤٥	١١٤	%٧٣,٥٤
٩	صوتك مزماري	الرجز	١٠٨	٢٧	%٢٥	٨١	%٧٥
١٠	اكتفاء	الكامل	٦٨	٢٢	%٣٢,٣٥	٤٦	%٦٧,٦٤
١١	الذعر	الكامل	٥٢	٢٣	%٤٤,٢٣	٢٩	%٥٥,٧٦
١٢	إباء	الكامل	٦٥	٣٢	%٤٩,٢٣	٣٣	%٥٠,٧٦
١٣	انكسار	الكامل	٦٩	٢٨	%٤٠,٥٧	٤١	%٥٩,٤٢
١٤	اغنميني	المتقارب	٢١٨	١٤٥	%٦٦,٥١	٧٣	%٣٣,٤٨
١٥	اخرجوا من وطني	الرمل	١٢٢	٥٨	%٤٧,٥٤	٦٤	%٥٢,٤٥
	المجموع	١٥	٢٢٩٣	٧٧٧	%٣٣,٨٨	١٥١٦	%٦٦,١١

جدول (٥) يبين توزيع البحور الشعرية وتفعيلاتها الموظفة، سالمة وغير سالمة في القصائد الحرة في الديوان

من خلال جدول (٤) يتبين لنا أن نسب تفعيلات السالمة في القصائد العمودية تبدو متباينة فأعلاها (٤٩,١%)، وأقلها (٢٦,٠١%)، أمّا غير السالمة فتراوح بين (٧٣,٠٩%)، و(٥٠,٨%). ويلحظ من خلال جدول (٥) تتأرجح نسب التفعيلات السالمة بين الحدين الأقصى (٦٦,٥١%)، والأدنى (١٩,٦٤%)، أمّا غير السالمة فنسبتها الأكبر (٨٠,٣٥%)، والأصغر (٣٣,٤٨%).

وهذه النتيجة تُثبت لنا شيئا معاكساً لما يتصوره الكثير من أن الشكل النظيف، النقيَّ الذي يلزم أن يستعمله الشعراء هو الوزن النموذجي. والزحاف إذن «تغيير طبيعي وليس عيباً في الوزن، والشكل المزاحف للتفعيلة هو في كثير من الحالات شكل معتاد لا يمكن أن يُفضّل عليه الشكل النموذجي»[1]. كما يرى أحد الدارسين «رُبَّما كان الزحاف في الذّوق - أحياناً أو غالباً - أطيب من التفعيلة الأصلية. لأنّ في تعدد الزحافات تنوعا في الموجات الصوتية التي يتلقاها المستمع، وعلى هذا فإن التفعيلة الأصلية مع الأخرى المزاحفة مع حُسن انتقاء الحروف والكلمات تُحدث في نفس المستمع شعوراً جمالياً بروعة الشعر دون أن يشعر بالاختلاف البيّن بين الزحاف والتفعيلة الأصلية»[2]. ويبدو أنّ الثراء النغمي الذي نلحظه في القصائد السماوية، يرجع إلى اعتماد السماوي على الوحدة الإيقاعية "مُتَفاعِلُنْ" (الكامل)، بشكل كبير، حيث تتولد من كثرة التغييرات التي يمكن أن تدخلها؛ كالإضمار، والترفيل، والتذييل، والقطع. وحتى نتبين هذه التغييرات (الزحافات والعلل) في الأوزان، فهذه الجداول تكشف عن التغييرات الطارئة في التفاعيل:

البحر	التفعيلة المتغيرة	نوعها وتعريفها
السريع	- مُسْتَعِلُنْ	- زحاف الطي: حذف الرابع الساكن
	- مُتَفْعِلُنْ	- زحاف الخبن: حذف الثاني الساكن
	- فاعِلْ	- علّة القطع: حذف ساكن الوتد المجموع مع تسكين ما قبله

جدول (٦) يبين التفعيلات المتغيرة في بحر السريع في الديوان

[1] - مصطفى حركات، **أوزان الشعر**، ص ٥٠.

[2] - محمد بن فلاح المطيري، **القواعد العروضية وأحكام القافية العربية**، ص ٣٠.

نظم السماوي قصيدة واحدة وهي (خذي بأمري) على بحر السريع المقطوع، وهو «ماكانت عروضه صحيحة (فاعِلُنْ)، وضربه مقطوعاً (فَعْلُنْ)، بسكون العين، والقطع علة وهي حذف ساكن الوتد واسكان ما قبله فتصير التفعيلة (فاعِلْ)، وتنقل إلى (فَعْلُنْ)، المساوية لها»[1]. ويقول إبراهيم أنيس عن هذا البحر: «نشعر باضطراب في موسيقى هذا البحر وأغلب الظن أن هذا البحر سينقرض مع الزمن»[2].

البحر	التفعيلة المتغيرة	نوعها وتعريفها
الكامل	- مُتْفاعِلُنْ	- زحاف الإضمار: هو تسكين الثاني المتحرك
	- مُتَفاعِلْ	- علّة القطع: حذف ساكن الوتد المجموع[3] مع تسكين ماقبله
	- مُتْفاعِلْ	- الإضمار + القطع (الزحاف + العلة)
	- مُتَفا	- علّة الحذذ: حذف وتد مجموع من التفعيلة
	- مُتَفاعِلاتُنْ	- علّة الترفيل: زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع
	- مُتْفاعِلاتُنْ	- الإضمار+ الترفيل (الزحاف+ العلة)
	- مُتَفاعِلانْ	- علّة التذييل: زيادة حرف الساكن على ما آخره وتد مجموع
	- مُتْفاعِلانْ	- الإضمار+ التذييل (الزحاف + العلة)

جدول (٧) يبين التفعيلات المتغيرة في بحر الكامل في الديوان

البحر	التفعيلة المتغيرة	نوعها وتعريفها
الوافر	- مُفاعَلْتُنْ	- زحاف العصب: تسكين الخامس المتحرك

جدول (٨) يبين التفعيلات المتغيرة في بحر الوافر في الديوان

[1] - عبد الرضا علي، **موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه** ، ص ٧١.

[2] - إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ص ١٧٤.

[3] - الوتد: ثلاثة أحرف، وهو نوعان: وتد مجموع: وهو اجتماع متحركين فساكن، نحو: نَعَمْ. ووتد مفروق: وهو اجتماع متحركين بينهما ساكن، نحو: أمْسِ. (محمد علي الهاشمي، **العروض الواضح وعلم القافية**، ص ١٥).

جاء بحر الوافر في الديوان بشكل (المجزوء)[١] الصحيح؛ في قصيدة واحدة وهي (أضيئيني)، والمجزوء من هذا البحر، هو «ما كانت عروضه (**مُفاعَلَتُنْ**)، وضربه كذلك، مع مراعاة أنّ (العصب)، قد يدخل في عروضه، فضلاً عن حشوه»[٢].

البحر	التفعيلة المتغيرة	نوعها وتعريفها
الرجز	– مُسْتَعِلُنْ	– زحاف الطي: حذف الرابع الساكن
	– مُتَفعِلُنْ	– زحاف الخبن: حذف الثاني الساكن
	– فَعولُنْ	– علّة القطع + زحاف الخبن
	– فَعُوْلْ	–علّة القصر: حذف الساكن السبب الخفيف وتسكين ماقبله+ الخبن
	– مُسْتَفْعِلْ	–علّة القطع
	– فعْلانْ	– الحذذ + التذييل

جدول (٩) يبين التفعيلات المتغيرة في بحر الرجز في الديوان

يلاحظ من خلال جدول (٩) أن الشاعر استخدم ست تفعيلات متنوعة، واستفاد في تنويع إيقاعه من الزحافات والعلل المتنوعة، لعل هذا الغنى الإيقاعي الذي يوفره هذا البحر (الرجز)، هو الذي جعله يحتل المرتبة الثانية في البنية العروضية في الديوان بما يتيحه من إمكانيات إيقاعية متعددة تسمح للشاعر بتنويع إيقاعه، وتلوين نغمه، فالإيقاع الشعري يصبح ثرّاً باستخدام هذه التفعيلات وتعددها وتنوعها.

البحر	التفعيلة المتغيرة	نوعها وتعريفها
الرمل	– فَعِلاتُنْ	– زحاف الخبن: حذف الثاني الساكن
	– فاعِلانْ	– علّة القصر: حذف الساكن من السبب الخفيف وتسكين ماقبله
	– فَعِلُنْ	– الخبن + علة الحذف: إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة
	– فَعِلانْ	– علّة القصر + زحاف الخبن

جدول (١٠) يبين التفعيلات المتغيرة في بحر الرمل في الديوان

[١] – البيت المجزوء: الذي حذف منه عروضه وضربه، فأصبح ما قبلهما عروضاً وضرباً.

[٢] – عبد الرضا علي، **موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه**، ص ١١٠.

يشتمل بحر الرمل عند السماوي على الوحدة الإيقاعية «فاعِلاتُنْ» بصورتها الأصلية والفرعية، فيدخلها الخبن «فَعِلاتُنْ»، والقصر«فاعِلانْ»، والقصر + الخبن «فَعِلانْ»، والخبن + الحذف «فَعِلُنْ»، وقد أحدثت هذه التغييرات حركة وتنامياً في القصيدة؛ وهذه التغييرات دورها القضاء على الرتابة والملل المتكرر، وهذا يضفي موسيقى جميلة على القصيدة.

البحر	التفعيلة المتغيرة	نوعها وتعريفها
المتقارب	- فَعُولُ - فَعُوْلْ - فَعُو	- زحاف القبض: هو حذف الخامس الساكن - علّة القصر: حذف ساكن السبب الخفيف وتسكين ماقبله - علة الحذف: هو إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة

جدول (١١) يبين التفعيلات المتغيرة في بحر المتقارب في الديوان

إذن، فالموسيقى في قصائد السماوي لا نحسها فقط من إيقاعات التفعيلات السالمة، بل تأخذ هذه التفعيلات أشكالاً متنوعة، وكثيراً ما يفيد السماوي من الزحافات والعلل فيحذف من التفعيلة أو يضيف حسب قوانين العروض، لكن الموسيقى تتولد من هذا التوزيع الفريد؛ وهذا التغيير في التفعيلات يؤدي إلى تجنب الرتابة في الإيقاع وإلى تنويع الموسيقى في القصائد. إذن نستطيع القول بأنّ السماوي استطاع بحسه الفني أن يقتنص من البحور العروضية تفعيلاته، ويوظفها في خدمة الوزن الذي هو عماد الشعر، وهو قادر على أن يحفظ للشعر انسجامه وتناسقه وروحه من خلال هذه التفعيلات في كلا النمطين (العمودي والحر)، وإتقان الشاعر أحد الشكلين يعني إتقان الآخر غالباً، لأن الشاعر المبدع كالسماوي لا يعوقه الشكل.

ت. القافية

تُعدّ القافية من الموضوعات الخلافية بين النقاد قديماً وحديثاً، حيث اختلفوا في تحديد المقدار الذي يُطلق عليه اسم القافية. وليس بإمكاننا الاهتمام بهذه الجوانب كلها لأنها بعيدة المنال في عمل تطبيقي كهذا ولا نقصد التبسيط في مختلف أوجه النظريات والآراء وتتبع مواطن الوفاق والخلاف، بقدر ما يعنينا اكتشاف سمات استعمالها ودورها الإيقاعي والدلالي في الديوان موضوع الدراسة. وهي

على رأي الخليل «من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يسبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، وهذا هو الرأي الصائب السائد. وعلى رأي الأخفش أن القافية آخر كلمة في البيت»[١].

إنّ الموسيقى تشكل ارتكازة أساسية في الشعر العربي، وتعتمد على محورين أساسين هما: الوزن والقافية. فالكلام لا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية. كما يرى صفاء خلوصي أنّه «لا يمكن للشعر العربي أن يكون شعراً بمعناه الحقيقي بمجرد الوزن، فالوزن والقافية متكاملان لا يستقيم أحدهما بدون الآخر»[٢]. وما زالت القافية رغم كل محاولات التطور والتجديد القديمة والحديثة، ركناً هاماً وله علاقة بالإيقاع الذى هو روح الشعر.

أولاً. القافية في شعره العمودي

والدارس لشعر يحيى السماوي يجده يهتم بالقافية؛ فلا يخلص منها إلّا سرعان ما يعود إليها، مما أكسب شعره قوة تماسك، وجمال إيقاع، وتتميز القافية عنده بأنها ركن أساس من أركان قصيدته. نظم السماوي قصائده العمودية؛ التامة والمجزوءة على النمط المعتاد ذي الشطرين المنتهي بقافية. واهتمام السماوي بموسيقا قوافيه اختار كثيراً منها مردوفاً لتنساب في الأذن. كقوله وقد جعل الألف "ردفاً"[٣] لحرف (القاف)، قوله[٤]:

جَفَّ الصُّداحُ على فمي وَتَخثَّرَتْ — لغَتي وأَضْرَمَ زَنْدُها أوراقي

وَتَعِبْتُ من صوتِي أُنادي لاهثاً — وطني ونخلَ طفولتي ورفاقي

وأَحِبَّةً مَرَّتْ على بستانِهِم — خيلُ الغُزاةِ فأَصْحَرَتْ أعماقي

وقوله قدجعل ردفه (الياء):[٥]

أَلْتَذُّ بالجرحِ ليأْتيني — صوتُكِ بالطيبِ فَيُشفيني

---

[١] – صفاء خلوصي، **فن التقطيع الشعري والقافية**، ٢/ ٥.

[٢] – نفس المصدر، ٢/٦.

[٣] – هو حرف مد يكون قبل الروي، كما في كلمات: جهاد، عميد، بسود.

[٤] – يحيى السماوي، **نقوش على جذع نخلة**، ص ١٦٢.

[٥] – نفس المصدر، ص ١٧٤.

فَطَمْتِ عينيَّ فلا تفطمي سَمْعي فَهَمْسٌ منكِ يكفيني

فيا عفافاً رَتَّلَتْ بوحَهُ .... مئذنةُ الروحِ أجيبيني

وقوله فيما ردفه (الواو):[١]

الُمُفْتَرون على الإله بِسَنِّهِمْ فتوىً تُنيبُ عن الجهادِ قُعودا

الناقصونَ مروءةً وعروبةً الكاملونَ نذالةً وجحودا

رقصوا على قَرْعِ الطبول كأنَّهم خُلِقوا لطبلِ الأجنبيِّ قرودا

يدخل حرف المد إلى القافية المردوفة في هذه الأبيات ويتجاوب مع الردف إشباع حرف الروي، ما يخلق إيقاعاً متجاوباً في القافية بمد الصوت واكتساب القصيدة درجة موسيقية ملموسة ما تمثله هذه الحركة الطويلة من حمل للمشاعر الممتدة والأحاسيس العميقة وهذا يضفي عليها طاقة موسيقية أكبر ويعطي مساحة واسعة للإنشاد. وقد أكثر السماوي من استخدام القوافي المطلقة وهي «ما كان رويها متحركاً»[٢]، ما يضفي على القافية جمالا خاصاً، حيث جاءت قوافي قصائده العمودية كلها من نوع القافية المطلقة. ويرى إبراهيم أنيس أن «قريب ٩٠% من الشعر العربي جاء محرك الروي [القافية المطلقة]، لأنها أوضح في السمع، والآذان قد ألفت أن تسمع بعد الروي شيئاً آخر»[٣].

ثانياً. القافية في شعره الحر

إنّ للقافية في شعره الحر أكثر من صورة. وبالنظر إلى ديوان "نقوش على جذع نخلة" – في شعره الحر– كنموذج للقافية في الشعر العربي الحديث، نجد مجموعة من الظواهر الإيقاعية فيه. وكما ذكرنا سابقاً، يقع ديوان "نقوش على جذع نخلة" في (٢٥) قصيدة. وقد راوح السماوي فيه بين النمطين: الشعر العمودي والشعر الحر. وإذا ما استثنينا القصائد العمودية العشر، فإنّ عدد سطور الديوان بلغ (٨٢٦) سطراً. وبرزت التقفية سمة بارزة في هذه القصائد، إذ بلغ عدد السطور المقفاة (٤٠٣) سطراً

---

[١] – نفس المصدر، ص ١٤.

[٢] – إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ص ٢٥٨.

[٣] – نفس المصدر، ص ٢٥٥.

ما يشكل ٤٨,٧٨% من عدد سطور الديوان. بمعنى أن حوالي نصف قصائده - الحرة - مقفى. وفي ما يأتي سنعرض أنماط التقفية عند يحيى السماوي بمختلف أشكالها:

أ. القافية الموحدة

يتمثل هذا النمط من التقفية، في «تكرار النسق الصوتي في آخر السطر بحركاته وسكناته، مع الاحتفاظ بحرف الروي في معظم الأسطر، وهي أكثر التصاقاً بالمفهوم التقليدي للقافية، حيث تمثل القافية نهاية السطر الشعري»[1]. ويكون هذا النمط وفق النظام (أأأ...)، وهذه القافية على شكل القافية المعروفة في الشعر العربي ومثال ذلك قول الشاعر:[2] **جَلالةُ الدولارْ / حاكمُنا الجديدُ.. ظِلُّ اللَّهِ فوقَ الأرضِ.. / مبعوثُ إلهِ الحربِ والتحريرِ والبناءِ والإعمارْ / له يُقامُ الذِكْرُ.. / تُنْحَرُ القرابينُ.. / وتُقْرَعُ الطبولُ.. / تُرْفَع الأستارْ / وباسمِهِ تكشفُ عن أسرارِها الأسرارْ / وباسمِهِ تمتلئُ.. الحقولُ بالسنبلِ / أو يُصادَرُ الرغيفُ / فهو صاحبُ العِزَّةِ في المدائنِ المذبوحةِ النهارْ/ جلالةُ الدولارْ / منقذُنا.. / والمرشدُ الفقيهُ .. يُفْتي فَيُطاعُ / لا كما كانت فتاوى السيدِ (الدينارْ) / لِحْيَتُهُ الخضراءُ صهوةُ المُضاربينَ / في مصارفِ (الحوارْ) / فَتَسْتَحيلُ جَنَّةُ اللَّهِ إلى جَهَنَّمٍ / وتَسْتِحيلُ النارْ / حديقةً قُدْسِيَّةَ الأَزْهارْ / جلالةُ الدولارْ / في ساعةِ (الحساب) يبقى وحدَهُ / الصانعَ للقرارْ ....**

في هذه القصيدة نلاحظ أن الشاعر التزم بالقافية الموحدة والمردوفة؛ أي سبق حرف الروي (الراء) حرف من حروف المد وهو (الألف) وظهور حرف المد في القوافي يؤدي إلى وضوح إيقاع (الراء) وإطالة الوقوف في نهاية السطور. وهذا الوقوف يزيد من فرصة التأمل لكل سطر، فجاءت القافية في القصيدة متناغمة مع المعاني والجو النفسي الذي يسيطر على الشاعر. وهذه القصيدة تبين «العجز العربي والسيطرة الأميركية؛ فالدولار رمز للطغيان ورمز للظلمة ورمز للتهتك الاجتماعي والواقع السياسي المزري الراهن الذي حل بالعراق»[3]. فتوحيد الروي مع ما في المدّ المنبعث من حرف

---

[1] - محمد صلاح زكي أبوحميدة، **الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية**، ص ٣٥٢.

[2] - يحيى السماوي، **نقوش على جذع نخلة**، ص ٦٢- ٦٦.

[3] - عصام شرتح، **آفاق الشعرية دراسة في شعر يحيى السماوي**، ص ٧٦.

(الألف) يمنح النص إيقاعاً واضحاً؛ وهذا التلاحم والانسجام في القصيدة إيقاعياً ودلالياً يمنح النص خصوبة وجمالاً وانسجاماً.

ب. القافية المتقاطعة

في هذا النمط من القافية «يعتمد الشاعر النظام (أ ب أ ب) فيتّحد السطر الأول مع الثالث والثاني مع الرابع بطريقة تبادليّة متقاطعة»[١]. وفي هذا النظام لا تتكرر القافية بشكل متوال، وإنما تقاطعها قافية أخرى، كما نرى في قول السماوي:[٢]

صوتُك مزماري أ

دَجَّنَ أفعى الحزنِ في حديقتي ب

فاغْتَسَلَتْ بالعطرِ أزهاري أ

صوتُكِ يا قديستي ب

حَبْلٌ من النورِ نَشَرْتُ فوقَهُ قميصَ أسراري..

نلحظ أنّ الشاعر بنى قوافيه في هذه السطور متبادلة منوعة؛ حيث لا تتكرر إلا بعد ظهور المخالف لها وهذا التنوع الذي لجأ إليه الشاعر مع هذا التناغم الصوتي بين القوافي يبث في الأسطر إيقاعاً جمالياً خاصاً.

ت. القافية المقطعية

في هذا النمط من القافية يعتمد السماوي في كل مقطع على قافية، وتتنوع القوافي بالانتقال من مقطع لآخر؛ ونجد هذا النمط من القوافي في القصيدة "نقوش على جذع نخلة" التي تعتبر القصيدة الأم في الديوان، وتتضمن ثلاثين مقطعا حمل كل مقطع قافية:[٣] **لا ماءَ في النهرِ.. ولا أمانْ / في الدارِ / والبستانْ / مُكَبَّلُ الظِلالِ والأفنانْ / جريمةُ المُثْلَةِ بالأوطانْ / ليسَتْ أَقَلَّ في كتابِ اللَّهِ / من جريمةِ المُثْلَةِ بالإنسانْ.**

---

[١] – عبد الرحمن تبرماسين، **العروض وإيقاع الشعر العربي**، ص ٨٧.

[٢] – يحيى السماوي، **نقوش على جذع نخلة**، ص ١٧٠.

[٣] – نفس المصدر، ص ٩٩.

والمقطع التالي:[١]

لِثَمودَ أُخْتٌ / أَشْرَكَتْ يوماً.. وبايَعَتِ الضَلالْ / دِيْناً / فَأَوْحَلَ في الينابيعِ الزُلالْ / فاشْهرْ حسامَكَ / أَيها الشعبُ الموزَّعُ بين خوفِ المستريبِ / وبينَ عارِ الاحتلالْ.

وهكذا نجد الشاعر ينوّع في القوافي في هذه القصيدة المطولة، وقد سار على هذه الطريقة في بقية المقاطع حتى نهايتها ويجيء لكل مقطع قافية، وهذا الأمر يؤدي إلى تنويع الموسيقى في القصيدة وتجنب الملل والرتابة فيها. يتلخص موضوع القافية عند يحى السماوي في أن معظم القوافي التي جاءت في الديوان، جاءت متمكنة في مكانها ملتحمة في معانيها مع سائر كلمات البيت الشعري، وهذا يدل على مقدرة فائقة لدى السماوي على نسج القوافي. وإذا كانت القافية عنصراً أساسياً من عناصر القصيدة للكشف عن مقدرة الشاعر في خصوبة وإحكام شعره فإن القافية - بأنواعها المختلفة - تأتي في شعره متكاملة، إيقاعياً ودلالياً، ولا يشعر القارئ فيها بأي استكراه وصعوبة. وهذا يؤيد قول "عصام شرتح" في دراسته لشعر السماوي، إذ يقول: «إنّ الشعرية من منظور السماوي ليست بتتابع القوافي وبروزها في نهاية كل سطر شعري؛ وإنما أفضل القوافي المتناغمة - بالنسبة إليه - ما تأتي عفوَ الخاطر، منسابة دون تكلف»[٢]. ونحن لا نستطيع بحال من الأحوال أن نفصل القافية من سائر الأبيات والسطور في قصائده لأنها ذات معان متصلة بموضوع القصيدة؛ على سبيل المثال:[٣] **البندقيةُ وحدَها الحَكَمُ المُنَزَّهُ / بينَ مشكاةِ اليقينِ / وبين ديجورِ الضَلالْ.. / البندقيةُ ــ لا اليراعُ ــ الناطقُ الرسميُّ / باسمِ الدارِ تَطْحَنُها خيولُ الإحتلالْ / باسمِ الغدِ المأمولِ / باسمِ طفولةٍ سُفِحَتْ / وباسمِ عُراةِ كهفِ الاعتقالْ...**

أيضاً قوله:[٤]

يا صابراً عِقْدَين إِلاّ بضعةً	**عن خبزِ تنّورٍ وكأسِ فُراتِ**

[١] - نفس المصدر، ص ١٠٠.

[٢] - عصام شرتح، **موحيات الخطاب الشعري في شعر يحيى السماوي**، ص ٢١٠.

[٣] - يحيى السماوي، **نقوش على جذع نخلة**، ص ١٢٨.

[٤] - نفس المصدر، ٧٤- ٧٥.

ليلاكَ في حُضْنِ الغريبِ يَشِدُّها لسريره حَبْلٌ من السُرُفاتِ
تبكي وَتَستَبكي ولكن لا فَتىً فَيفكَّ أَسْرَ سبيئةٍ مُدْماةِ
يا صابراً عِقْدَينِ إلاّ بضعةً (ليلى) مُكَبَّلَةٌ بِقَيْدِ غُزاةِ
ليلاكَ ما خانَتْ هواكَ وإنما (هُبَلُ الجديدُ) بزيٍّ دولاراتِ

ومن خلال قراءتنا المتأملة لقصائد يحيى السماوي – كما في النموذجين السابقين – يتبين لنا أن التلاحم والانسجام بين القافية ومضامين القصيدة واضحة، ويظهر دور القافية في تحقيق وظيفة إيقاعية في أجزاء القصيدة والتعبير عن المعنى وإظهاره ولفت الانتباه إلى دلالات النص. والقوافي في هذه الأسطر والأبيات (**الضَلالْ، الاحتلالْ، الاعتقالْ، فُراتِ، السُرُفاتِ، مُدْماةِ، غُزاةِ، دولاراتِ**) غير نافرة، وما جاءت عنصراً تزيينياً قابلاً للحذف، بل القارئ المتأمل في قصائد السماوي – خاصة ديوان نقوش على جذع نخلة – يدرك أن هذه الكلمات تشكل معجمه الشعري وأكثرها هيمنة على سائر الكلمات وأشدها تأثيراً عليها.

ج. الروي

يعدّ الروي أهم حروف القافية، لأنه الحرف الذي تبنى عليه القصيدة. هو «النَّبرة أو النغمة التي تنتهي بها الأبيات، ويلتزم الشاعر بتكراره في كلّ أبيات القصيدة، وإليه تنسب القصيدة، فيقال ميميَّة أو رائيَّة أو داليَة...إلخ»[١]. ويرى أحمد الشايب في كتابه "أصول النقد الأدبي": أنّ «هناك حروف تصلح للروي فتكون جميلة الجرس لذيذة النغم، سهلة المتناول وبخاصة إذا كانت القافية مطلقة، من ذلك الهمزة والباء والدال والراء والعين، واللام بخلاف نحو الثاء والذال والشين والضاد والغين فإنها غريبة ثقيلة الكلمات، فكان اختيار الروي من مقاييس الشعر الدقيقة ولا يخالف الجميل المألوف إلا سقيم الذوق أو متصنع»[٢]. ومن خلال قراءتنا في شعر يحيى السماوي نجد أن الشاعر حافظ على اختيار الأحرف ذات الجرس والنغم، ونجد أنه استخدم من حروف الهجاء ثلاثة عشر حرفا، وكان

[١] – إميل بديع يعقوب، **المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون شعر**، ص ٣٥٢.

[٢] – أحمد الشايب، **أصول النقد الأدبي**، ٣٢٥.

مكثراً في بعضها ومقلاً في البعض الآخر؛ والجدول الآتي يبين حروف الروي التي نظم عليها قصائده العمودية في ديوان نقوش على جذع نخلة، ونسبتها وتواترها:

التسلسل	حرف الروي	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة المئوُية
١	الدال	٣	١١٥	%٣٢,٣٩
٢	العين	١	٤١	%١١,٥٤
٣	القاف	٢	٦٨	%١٩,١٥
٤	التاء	١	٧٠	%١٩,٧١
٥	الراء	١	٣١	%٨,٧٣
٦	السين	١	٥	%١,٤٠
٧	النون	١	٢٥	%٧,٠٤
المجموع	٧	١٠	٣٥٥	%١٠٠

جدول (١٢) يبين مجموع حروف الروي ونسبة تواترها في القصائد العمودية في الديوان

بالنظر إلى حروف الروي في قصائده العمودية، فإن الدال تأتي في مقدمتها بنسبة ٣٢,٣٩% ثم تليها القاف، التاء، العين، الراء، النون، والسين. أمّا في قصائده الحرة فإنه استخدم نفس هذه الحروف وزاد عليها ستة حروف أخرى لم نجدها في قصائده العمودية كما هو مبين في الجدول التالي:

التسلسل	حرف الروي	عدد تواتره	النسبة المئوية
١	النون	٧٩	%٢٠,٤١
٢	الميم	٨	%٢,٠٦
٣	اللام	٤٧	%١٢,١٤
٤	السين	١٥	%٣,٨٧
٥	الباء	٣٣	%٨,٥٢
٦	الدال	٣٩	%١٠,٠٧

٧	الراء	٧٥	%١٩,٣٧
٨	الفاء	٢١	٥,٤٢
٩	القاف	٩	%٢,٣٢
١٠	التاء	٢٣	%٥,٩٤
١١	الهمزة	١٠	%٢,٥٨
١٢	العين	٢٢	%٥,٦٨
١٣	الهاء	٦	%١,٥٥
المجموع	١٣	٣٨٧	%١٠٠

جدول (١٣) يبين مجموع حروف الروي ونسبة تواترها في القصائد الحرة في الديوان

يتضح لنا من خلال الجدول أن قصائده الحرة جاءت موزعة على النون بنسبة ٢٠,٤١% ثم الراء بنسبة ١٩,٣٧% وتليها اللام، الدال، الباء، التاء، العين، الفاء، السين، الهمزة، القاف، الميم، والأخير، الهاء. والجدول الآتي يبين مجموع الحروف الروي التي نظم عليها قصائده العمودية والحرة في ديوان نقوش على جذع نخلة ونسبتها وتواترها مرتبة ترتيبا تنازلياً:

التسلسل	الروي	عدد تواتره في الديوان	النسبة المئوية
١	الدال	١٥٤	%٢٠,٧٥
٢	الراء	١٠٦	%١٤,٢٨
٣	النون	١٠٤	%١٤,٠١
٤	التاء	٩٣	%١٢,٥٣
٥	القاف	٧٧	%١٠,٣٧
٦	العين	٦٣	%٨,٤٩
٧	اللام	٤٧	%٦,٣٣
٨	الباء	٣٣	%٤,٤٤
٩	الفاء	٢١	%٢,٨٣

١٠	السين	٢٠	%٢,٦٩
١١	الهمزة	١٠	%١,٣٤
١٢	الميم	٨	%١,٠٧
١٣	الهاء	٦	%٠,٨٠
المجموع	١٣	٧٤٢	%١٠٠

جدول (١٤) يبين استعمال حروف الروي ونسبتها من مجموعها في الديوان

من خلال الجدول وبالنظر إلى حروف الروي وتواترها في ديوان نقوش على جذع نخلة، يتضح لنا أنّ "الدال" تأتي في مقدمتها بنسبة ٢٠,٧٥% ثم تليها الراء، النون، التاء، القاف، العين، اللام، الباء، الفاء، السين، الهمزة، الميم، ثم الهاء بنسبة ٠،٨٠%. ومن خلال استعراضنا للجدول نلحظ أن السماوي استعمل الحروف الشائعة في الشعر العربي و لم يستخدم الحروف الثقيلة، مثل الضاد، الخاء، الطاء، الغين. ولتبيين هذا الأمر سنعتمد على تقسيم الدكتور "إبراهيم أنيس" لحرف الروي ونسبة شيوعه في الشعر العربي في كتابه "موسيقى الشعر" على النحو الآتي: «أ- **حروف كثيرة الشيوع وتلك هي:** الراء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال. ب- **حروف متوسطة الشيوع وتلك هي:** التاء، السين، القاف، الكاف، الهمزة، العين، الحاء، الفاء، الياء، الجيم. ج- **حروف قليلة الشيوع وتلك هي:** الضاء، الطاء، الهاء. د- **حروف نادرة في مجيئها روياً:** الذال، الثاء، الغين، الخاء، الشين، الصاد، الزاي، الظاء، الواو»[1]. يتضح لنا من خلال الجدول السابق وعرض أحرف الروي في الديوان؛ التطابق في تواتر حروف الروي عند يحيى السماوي مع ما خرج به إبراهيم أنيس، حيث جاءت نسبة حروف كثيرة الشيوع في الديوان نسبة ٦٠,٨٨% من مجموع حروف الروي في الديوان. أما الحروف المتوسطة الشيوع، فبلغت نسبة ٣٨،٢٥%، والحروف القليلة الشيوع؛ فقد قلل السماوي من استخدامها إلى حد الندرة حيث جاءت بحرف واحد وهي: "الهاء" بنسبة ٠,٨٠%. أما الحروف النادرة الشيوع، فما جاءت روياً في شعر يحيى السماوي. هذا عن حروف الروي ونسبة شيوعها في الديوان، أما حركاته فقد جاءت على النحو الآتي:

[1] - إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ص ٢٤٦.

التسلسل	حركة الروي	عدد القصائد	عدد أبيات	النسبة المئوية
١	الكسرة	٦	٢٤٢	%٦٨,١٦
٢	الفتحة	٣	١٠٨	%٣٠,٤٢
٣	الضمة	١	٥	%١,٤٠
٤	السكون	ـــــ	ـــــ	ـــــ
المجموع		١٠	٣٥٥	%١٠٠

جدول (١٥) يبين نسب حركات الروي وأعدادها في القصائد العمودية في الديوان

بالنظر إلى حركات الروي في قصائده العمودية، نجد كل قصائده جاءت محركة الروي (القافية المطلقة). وحركة القافية المطلقة هي الحركة الغالبة في القوافي الشعرية، خاصة في القصائد العمودية التي التزمت قافية موحدة. كما يرى إبراهيم أنيس أنّ «قريب ٩٠% من الشعر العربي جاء محرك الروي (القافية المطلقة)، لأنها أوضح في السمع، والآذان قد ألفت أن تسمع بعد الروي شيئاً آخر»[١]. ونلاحظ، من خلال هذا الإحصاء، تقدم الروي المكسور في قصائده العمودية بنسبة ٦٨,١٦% ويرى الباحث أن هيمنة الكسرة على الروي دليل على هيمنة صوت الشاعر الدالة على الشعور بالحزن والألم والمآسي التي تمر على الشعب العراقي لأن «مجيء الروي مكسوراً يوحي بحالة نفسية مكسورة»[٢]. وهذه القصائد مفعمة بالشعور بالحزن والأسى والتوتر إزاء كلّ هذه الجرائم الكثيرة التي تحدث في العراق. والسماوي كتب مخلصة معاناته الفردية ممثلة في الغربة عن الوطن، ومعاناته الجمعية ممثلة في الواقع المؤلم الذي يعيشه وطنه العراق؛ فجاءت هذه القصائد انعكاساً باطنياً لآلامه في ذاته. أما بالنظر إلى حركة الروي في قصائده الحرة، فنرى الجدول التالي:

التسلسل	حركة الروي	عدد تواتره	النسبة المئوية
١	السكون	٢٥٨	%٦٦,٦٦
٢	الفتحة	٩٥	%٢٤,٥٤

[١] – المصدر نفسه، ص ٢٥٥.

[٢] – علي عباس علوان، **تطور الشعر العربي الحديث في العراق**، ص ٥٠٩.

٣	الكسرة	٣٢	%٨,٢٦
٤	الضمة	٢	%٠.٥١
المجموع		٣٨٧	%١٠٠

جدول (١٦) يبين نسب حركات الروي واعدادها في القصائد الحرة في الديوان

في قصائده الحرة كما يتضح من خلال الجدول فقد جاءت حركات الروي بين الحركة والسكون. والغالبية العظمى فيها عمدت إلى الروي الساكن (القافية المقيدة)، حيث بلغت نسبته ٦٦,٦٦%، فيبدو أن الشاعر يلجأ أكثر إلى القافية المقيدة. «فبظهور الشعر الحر اتجه الشعراء إلى القوافي المقيدة، وأصبح التسكين سمة ظاهرة من سمات القافية الجديدة...لأنّ القافية المقيدة في الشعر التفعيلي تسمح بالتدفق، وتحقق الإنسيابية في التعبير فهي تختصر زمن الوقفة على نحو يسمح بالانتقال السريع»[١]. وترى رحاب الخطيب أنّه «إذا كانت القافية المطلقة تصعّد النغم الموسيقي للقصيدة وتمده وتطيله، فإنّ القافية المقيدة تعمل على كسر البنية الإمتدادية للإيقاع وذلك بالوقف بعد مد طويل أو قصير. وهذه السمة النغمية تكون أوضح في حالة الانتظام؛ أي في حالة ورود القافية في نسق هندسي تتوحد فيه القافية مقطعياً»[٢].

٤- الموسيقى الداخلية

إنّ الموسيقى الخارجية - كما مرّ - تعتمد على الأوزان الشعرية، الزحافات والعلل، والقافية، وحروف الروي. أما وراء الموسيقى الخارجية، فهناك موسيقى داخلية تنبع من اختيار الشاعر للكلمات وتوالي الحروف وما بينهما من تلاؤم. فهي: «الموسيقى التي تنبعث من الحرف والكلمة والجملة، وهي موسيقى عميقة لا ضابط لها، تتفاعل مع الحرف في حركاته وجهره وصمته ومدّه، وتنبعث وفق حالة الشاعر النفسية فتتأثر بها»[٣]. وإن كان للموسيقى الخارجية أثر في تنغيم القول الشعري فإن للموسيقى الداخلية دوراً موازياً له يدعم موسيقاه. إذن، الموسيقى الداخلية تؤدي دوراً خطيراً ومهماً في العمل

[١] - عزة محمد جدوع، **موسيقى القصيدة الحديثة وبناء الدلالة**، ص ٢٥٩.

[٢] - رحاب الخطيب، **معراج الشاعر مقاربة أسلوبية لشعر طاهر رياض**، ص ٣٦- ٣٧.

[٣] - يوسف أبو العدوس، **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، ص ٢٥٦.

الشعري وتأثر القارىء، و«قد تأتي الموسيقا الخارجية في القصيدة – بالوزن والقافية – رتيبة، فُتشعر متلّقيها بالضيق، لولا حضور الموسيقا الداخلية المرتبطة بالمواقف الانفعالية المتمخضة عن التّجربة»[1]. وهكذا يبدو أنّ الموسيقى الداخليّة، خاصة في بنية القصيدة الحديثة لها دور بارز ومميز في إثراء النص والكشف عن الأبعاد الدلالية والتعبيرية للنص ويتمثل ذلك في الانسجام والتوافق بين عناصر هذه الموسيقى وبين الكلمات ودلالات النص. والناظر في شعر يحيى السماوي، يجد إيقاعات أخرى غير تلك الإيقاعات المكتسبة من الأوزان والقوافي، ما يطرب له السمع من خلال سياقات أسهمت في تحقيق إيقاعيتها ونغميتها، والتعبير من خلاله عن تجربته الشعرية. وسنتناول في هذا المبحث العناصر الإيقاعية، من التكرار بجميع مستوياته ونحو ذلك من المظاهر الصوتية التي تشكل علاقة وطيدة بالمعنى، ونحاول ربط كل ذلك بالجانب الدلالي.

أ. التكرار

يعدّ التكرار من الخصائص الأسلوبية الهامة التي تستخدم لفهم النصوص الأدبية؛ فالشاعر إنما يكرر ما يثير اهتماماً عنده، ويرغب في نقله إلى أذهان ونفوس المخاطبين. «والتكرار، في حقيقته، إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها. فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حسّاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه»[2]. والتكرار ظاهرة ليست غريبة على الشعر العربي قديماً وحديثاً، أما في الشعر الحديث، فقد حقق التكرار انتشاراً أوسع مما كان في القصيدة القديمة، «ومما يلاحظ عند شعراء الحداثة، أنهم لم يقفوا – في استخدامهم للتكرار – عند أشكال معينة، بل ظلوا في حركة دائبة، تتوق إلى التجديد والتطور من أجل تنويع التركيب، وإجراء الدلالة والإيقاع، ولعل تخلي الشعر الحديث عن القافية وعن كثير من الأوزان الشعرية المعروفة، كان عاملاً قوياً في توجيه العناية إلى ظاهرة التكرار، واستثمار إمكاناتها التعبيرية في تحقيق النغمة الموسيقية الضرورية لبناء

[1] – مصلح عبد الفتاح النجار وأفنان عبد الفتاح النجار، «الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي، رصد لأحوال التكرار وتأصيل لعناصر الإيقاع الداخلي»، **مجلة جامعة دمشق**، ص ١٣٢.

[2] – نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ٢٤٢.

لغة الشعر»[١]. أما التكرار الذي لا يتولد من إحساس الشاعر ولا يحمل أي معطيات فنية إيقاعية، فيبدو متكلفاً مما يفقد جمالية النص. «فإن لغة الترديد عند شعراء الحداثة ترفع النص إلى درجة الشعرية إن تمكن الشاعر من السيطرة عليه تشكيلياً ودلالياً، وإلا تحول اللفظ المتردد إلى عبء ثقيل يشوّه جسد النص بدلاً من تزيينه بأردية متعددة الأشكال والألوان»[٢]. والتكرار ظاهرة أسلوبية بارزة في ديوان "نقوش على جذع نخلة" وقد لفتت انتباهنا هذه الظاهرة في ألفاظه وتراكيبه ومقاطعه ويظهر التكرار في القصائد بأشكال مختلفة من الكلمة والجملة، وكل شكل من هذه الأشكال لها أبعادها الدلالية والإيقاعية مما يثري النص الشعري وقد أدّت دوراً أساسياً في تماسك القصائد. وهنا سنحاول أن نقف عند أنواع التكرار في الديوان موضوع الدراسة محاولة لاستكشاف قدرتها الشعرية في توكيد المعنى الذي ألّح الشاعر على إظهاره، فضلاً عن دوره في البنية الإيقاعية والدلالية في القصائد.

١. التكرار اللفظي

يعدّ تكرار اللفظ من السمات الأسلوبية الواضحة والمهمة التي وظفها الشاعر في الديوان. ومن أنواع التكرار الذي لاحظنا عند السماوي تكرار الكلمة؛ حيث يكرر الشاعر الكلمة نفسها في أكثر من موقع بطريقة تزيد في إثراء النص، سواء في الإيقاع أو في الدلالة ضمن الحالة النفسية للتجربة الشعرية. فيقول:[٣] **ذكيَّةٌ قنابلُ التحريرِ / لا تُصيبُ إلاَّ الهدفَ المرسومَ / من قبلِ ابتداءِ نزهةِ القتالْ / ذكيَّةٌ.. ذكيَّةٌ.. / تُميِّزُ الوَحْلَ من الزُلالْ / ونغمةَ القيثارِ من حَشْرَجَةِ السُعالْ / ذكيةٌ.. ذكيةٌ / لا تُخطئُ الشيوخَ والنساءَ والأطفالْ / ولا بيوتَ الطينِ.. لا أماكنَ الصلاةِ / أو مشاغِلَ العمالْ!**

إن ما يحدثه تكرار كلمة "ذكيَّةٌ" في النص الشعري، إضافة إلى الوظيفة الموسيقية التي أعطتها تكرار الكلمة لإمتاع الأذن من ترديدها خمس مرات لهذه الكلمة، هو الإحساس بالحالة الشعورية التي يعانيها الشاعر إزاء احتلال الوطن والجرائم التي يرتكبها المحتل في العراق؛ تجتمع في هذه القطعة الشعرية الساحرة المريرة كل العناصر الحزن والدمار لتشكل في النهاية صورة مأساوية للشعب العراقي الذي

[١] – محمد صلاح زكي أبو حميدة، **الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية**، ص ٣٠١.

[٢] – عبد الخالق العف، «بنية الترديد في "أغاني الجرح" دراسة صوتية دلالية»، **مجلة الجامعة الإسلامية**، ص ١٢٢.

[٣] – يحيى السماوي، **نقوش على جذع نخلة**، ص ١٢٢.

يعاني تحت ظل الاحتلال الأمريكي؛ المحتلون يملكون القنابل المُوَجَّهَة الذكية، يحددون أهدافهم بدقة ولكنهم لا يميزون الشيوخ والنساء والأطفال وبيوت الناس والمساجد! لأن المحتل لا يقيم وزناً للشعب العراقي. إذن الشعارات الزائفة و"قنابل التحرير"! (الديمقراطية المزعومة) ما جاءت لتحرير الشعب العراقي بل لاحتلال الوطن.

٢. تكرار الجمل والعبارات

من أنواع التكرار الذي لاحظنا وجوده كثيراً عند الشاعر توارد الجمل والعبارات في الديوان. بحيث يتخذ الشاعر من المكرر نقطة ارتكاز في نشر عواطفه وتأكيد فكرة محددة تعدّ بمثابة مفتاح للنصّ الشعري يرفع درجة تأثيرها. ونمثل لذلك بقوله من قصيدة "اخرجوا من وطني" حيث يقول:[١] **هذه الأرضُ التي نعشقُ / لا تُنْبِتُ وردَ الياسمينْ / للغزاةِ الطامعين / والفراتُ الفَحْلُ / لا ينجبُ زيتوناً وتينْ / في ظلالِ المارقينْ / فاخرجوا من وطني المذبوحِ شعباً / وبساتينَ. / وأنهاراً وطينْ / وأتركونا بسلامٍ آمنينْ / نحن لا نَسْتَبدلُ الخنزيرَ بالذئبِ / ولا الطاعونَ بالسُلِّ / وموتاً بالجُذامْ / فاخرجوا من وطني / خوذة المحتل لا يمكن أنْ تصبحَ عشاً للحَمامْ / فاخرجوا من وطني / والدمُ المسفوحُ لن يصبحَ أزهارَ خَزامْ / فاخرجوا من وطني ....**

يكرر الشاعر جملة **"اخرجوا من وطني"** في القصيدة ثمان مرات، وهذا التكرار لا يأتي في أسطر متوالية، إنما يأتي متباعداً في شكل منسق لتمثل الجملة المتكررة نقطة مركزية الدلالة، وهذه الجملة تعتبر من مفاتيح القصيدة. فإنّ السماوي عمد إلى تكرارها ليركز المعنى المتصل بعنوان القصيدة في ذهن المتلقي كما جاء تكرار هذه العبارة منسجماً مع الجو النفسي للشاعر أثناء حزنه على وطنه. يقول "عصام شرتح": «إنّ ما يثير القارئ – في هذه القصيدة – تكاملها النصي؛ وائتلافها النسقي في تحفيز رؤيتها النصية وبؤرتها الدلالية التي تقوم على مرجعية دلالية هي الإحساس بالظلم الذي تعانيه العراق؛ لذا بلور رؤيتها على شحذ الهمم والحث على المقاومة والتأكيد على قيمة العراق وعظمة شعبها قديماً

وحديثا»[١]. إذن، جاء تكرار هذه الجملة منسجماً مع الجو النفسي والانفعالي للشاعر. وعندما يكرر السماوي هذه الجملة تكاد تكون أبرز ما يدور في نفس الشاعر في لحظة ما قبل الإبداع، كذلك يأتي تكرارها معززاً للجانب الإيقاعي الذي أحدثه تكرارها بكثرة في القصيدة، وكأنها مفتاح الإيقاع بالنسبة للقصيدة فيظهر فيها التناغم الموسيقي من أولها إلى آخرها، ويكثف الموسيقى الداخلية فتشد السامع ويتفاعل معها.

وفي نموذج آخر يقول:[٢]

كفرتُ بالنضالِ / معروضاً بأسواقِ المخابراتِ للإيجارْ / وبالعمائمِ التي تُحَرِّمُ الجهادَ / حين تُسْتَباحُ الدارْ /كفاكِ هذا العارْ / كفاكِ هذا العارْ / يا أُمَّةَ اللَّه المَضي.. / كفاكِ هذا العارْ / من قبلِ أَنْ يُطْبِقَ ليلُ القهرِ بالدُجى / على بقيةِ النهارْ / وقبل أَنْ يُؤَمْرَكَ (القرآنُ) / أو تُهَوَّدَ الأمصارْ.

فنلاحظ في هذا المقطع تكرار جملة "كفاكِ هذا العارْ" ثلاث مرات، وترديد هذه الجملة في المقطع ينشئ جرساً موسيقياً متناوباً ويقرع الأسماع. وهذا الترديد تحمل معه عذاب الشاعر وألمه، وقد كررت للتعبير عن حجم الغضب والمأساة التي يعيشها الشاعر لهذه الجراحات والآلام التي تمرّ على العراق.

ب. الطباق

من خلال دراستنا للديوان لاحظنا أن الطباق قد ورد كثيراً في القصائد وله أثر في إحداث جرس موسيقي من خلال انسجام الألفاظ وتناغمها في تركيب النص. والطباق يعد من أهم وسائل اللغة لنقل الإحساس بالمعنى والفكرة والموقف. «تعمل الأضداد على متابعة النصّ، وما يتشكّل عنها من علاقات، تتحرَّكُ في تواتر متجاذب وكأنَّها شبكة تتابع خيوطها، وتتبادل مواقعها، وتتشابك تطريزاتها على جسد النصّ. كما تقوم الأضداد بدور حيويّ فاعل في تأسيس الوجه الأهم في البنية الحركية في النصّ»[٣]. ويلعب دوراً أساسياً في نقل انفعالات الشاعر وأحاسيسه، كما كان له دور واضح في

[١] - عصام شرتح، **موحيات الخطاب الشعري في شعر يحيى السماوي**، ص ٢٦٦.

[٢] - يحيى السماوي، **نقوش على جذع نخلة**، ص ١٥٢- ١٥٣.

[٣] - عصام شرتح، **ظواهر الأسلوبية في شعر بدوي الجبل**، ص ٤٦.

إضفاء نغم موسيقي جميل للنص، إذ «له أثر فاعل في توجيه التماس المباشر بين لفظين متعاكسي الدلالة؛ الأمر الذي يخلق شداً ينعكس على الموسيقى»[١].

فمن الطباق قوله:[٢] **في وطنِ النخيلْ / الناسُ صنفانِ.. فأمّا قاتلٌ مُسْتَأْجَرٌ / أو / مُؤْجَرٌ قتيلْ**

ففي هذا النموذج نلاحظ أنّ التضاد بين كلمات "قاتلٌ مُسْتَأجَرٌ ومُؤْجَرٌ قتيلْ" خلق إيقاعاً جميلاً اكتسبه من الطباق وأضاف جمالية وعذوبة في المقطع.

وقوله:[٣] **الكونُ مرآةٌ / كلُّ النهاياتِ بداياتٌ / إذنْ؟ / كلُّ البداياتِ / نهاياتُ / وتلكَ آيات.**

فالتضاد بين (النهايات والبدايات)، خلق تناغماً موسيقياً جميلاً مما زاد جمالية ورنة في تركيب النص. أمّا التضاد في شعر يحيى السماوي، لا تنحصر فقط بين المفردة والمفردة، إنما يشمل الجملة. ومن نماذجه في بناء الجمل قوله:[٤] **وَجَحْفَلٌ من أَشْرَسِ الذئابْ / وفيلقٌ من الذُبابِ البشريِّ / ينشرُ الطنينَ في المدينةِ الخرابْ / يُبَشِّرُ الخانعَ بالثوابْ / ويُوْعِدُ الثائرَ بالعِقابْ.**

فالتضاد بين جملتي "يُبَشِّرُ الخانعَ بالثوابْ"و"يُوْعِدُ الثائرَ بالعِقابْ" يعطي نغمة متراوحة في هذه الأسطر؛ كما أنه يقوي جانب الإيقاع من خلال التوزيع المتقابل للنغم بين عنصرين متضادين:

يُبَشِّرُ الخانعَ بالثوابْ

‡ ‡ ‡

ويُوْعِدُ الثائرَ بالعِقابْ.

وهكذا؛ يحقق توازناً نغمياً جميلاً، ويؤدي دوراً أساسياً في تعزيز الترابط الموسيقي والإنسجام والتكامل بين سطرين متواليين.

ت. الجناس

---

[١] – عبد الكريم راضي جعفر، **رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق**، ص ٣١٨.

[٢] – يحيى السماوي، **نقوش على جذع نخلة**، ص ٥٢.

[٣] – نفس المصدر، ص ٩٦.

[٤] – نفس المصدر، ص ١٠٦.

هو «أن يتشابه اللفظان في النطق ويختلفان في المعنى»[1]. وإنّ للجناس «جمالاً يزيد أداء المعنى حسناً لما فيه من حسن الإفادة، ففيه خلابة للأذهان ومفاجأة تثير الذهن وتقوي إدراكه المعنى المقصود»[2]. إذن للجناس أثر ظاهر في إحداث التناغم الموسيقي، لأن الإلحاح الصوتي الناتج عن تكرار بعض الحروف يوقع نغماً جميلاً ويزيد الموسيقى تدفقاً. يأتي الجناس في ديوان "نقوش على جذع نخلة" في أكثر من موضع وأكثر التجنيس الذي جاء في الديوان من نوع الجناس الناقص، وهو «ما اختلفت اللفظتان في أعداد الحروف إما أن يكون بزيادة أو بتغيير حرف أو أكثر»[3].

ومنه قوله:[4] **حرِّرونا منكم الآن / ومن زيف الشعاراتِ / وتجّار حروب "النفطِ والشفطِ" / وأصحاب حوانيت النضالْ.**

وقوله:[5]

يا ابنَ الأُباةِ المُرْخصينَ نفوسَهُمْ ونفيسَهم ــ عن عِرْضِهِمْ ــ ووليدا

أيضاً قوله:[6]

ناطَحْتُهُ ــ وأنا الكسيحُ ــ فلم يَنَلْ من حَزْمِ إيماني وَعَزْمِ قَناتي

ففي هذه النماذج، نلاحظ أن الجناس كان بين كلمات "النفط والشفط- نفوسهم ونفيسهم- حزم وعزم"، ففي هذا التجنيس تبلغ الموسيقى قوتها بتغيير حرف واحد وقد حقق التجانس انسجاماً غير متكلف ولا مبتذل ونتج عنه إيقاع صوتي محبب للنفس.

أمّا الجناس بزيادة حرف وقوله:[7]

---

[1] – عبد العاطي غريب علام، **دراسات في البلاغة العربية**، ص ٢٠٥.

[2] – نفس المصدر، ص ٢١٥.

[3] – نفس المصدر، ص ٢١١.

[4] – يحيى السماوي، **نقوش على جذع نخلة**، ص ٩.

[5] – نفس المصدر، ص ١٣.

[6] – نفس المصدر، ص ٧١.

[7] – نفس المصدر، ص ٩٤.

أينَ الهروبُ وكلُّ درب   من دروب الفَرِّ سُدّا؟

أيضاً قوله:[١] **فإنَّ تأمينَ رغيفِ الخبزِ / فَرْعٌ من فروع شِرْعَةِ الجهادْ.**

فالتجنيس بين كلمتي "**درب ودروب - فرع وفروع**" جاء بزيادة الواو فيهما، مما أدى إلى دعم المستوى الإيقاعي وتقويته وحسن وقعه في أبياته. بناء على ما تقدم، يتضح لنا أن الجناس وسيلة من وسائل التوصيل المتميزة بقوة التأثير وسرعة النفاذ إلى الأذن وله دور واضح في إضفاء نغم موسيقي جميل في الديوان، حيث يأتي الجرس الموسيقي مكرراً في الأبيات والسطور ويزداد قوة وعمقاً فيشيع تناغماً موسيقياً مما يضفي غنائية رائعة في النص.

نتائج البحث

يتبين لنا من تصنيف البنى العروضية للديوان، أن السماوي قد راوح فيه بين النمطين: الشعر الحر والشعر العمودي، وإن كانت الغلبة لمنط الشعر الحر الذي شكل ٦٠%، من قصائد الديوان. وبحر الكامل يعدّ أكثر البحور تواترا حيث يهيمن ببعده النغمي على نظام الموسيقي في الديوان، وأن السبب لهذه النسبة العالية في استعمال الشاعر للبحر الكامل هو مرونة هذا البحر وما يتميز به من انسياب في الموسيقى والإيقاع راقت للشاعر، ولعل السماوي وجد في هذا البحر مرونة أكثر على نقل الأحاسس والتجارب والمشاعر الداخلية. إضافة إلى كثرة التغييرات التي يمكن أن تدخلها وهذا التغييرات في التفعيلات تؤدي إلى تجنب الرتابة في الإيقاع وإلى تنويع الموسيقى في القصائد. وعرفنا أنّ الموسيقى في قصائد السماوي، لا نحسها فقط من إيقاعات التفعيلات السالمة، بل تأخذ هذه التفعيلات أشكالاً متنوعة وكثيراً ما يفيد السماوي من الزحافات والعلل، دون الخلل في الموسيقى، فيحذف من التفعيلة أو يضيف حسب قوانين العروض، لكن الموسيقى تتولد من هذا التوزيع الفريد وهذا التغيير في التفعيلات يؤدي إلى تجنب الرتابة في الإيقاع وإلى تنويع الموسيقى في القصائد. نظم السماوي قصائده العمودية التامة والمجزوءة على النمط المعتاد ذي الشطرين المنتهي بقافية. واهتمام السماوي بموسيقا قوافيه، اختار كثيراً منها مردوفاً لتنساب في الأذن. أما للقافية في شعره الحر أكثر من صورة، نجد مجموعة من الظواهر الإيقاعية فيه. أنّ معظم القوافي التي جاءت في الديوان، جاءت متمكنة في مكانها

---

[١] - نفس المصدر، ص ١٠٧.

ملتحمة في معانيها مع سائر كلمات البيت الشعري، وهذا يدل على مقدرة فائقة لدى السماوي على نسج القوافي.

إنّ السماوي حافظ على اختيار الأحرف ذات الجرس والنغم، ونجد أنه استخدم من حروف الهجاء ثلاثة عشر حرفا، وكان مكثراً في بعضها ومقلاً في البعض الآخر؛ وأنه استعمل الحروف الشائعة في الشعر العربي -كروي - و لم يستخدم الحروف الثقيلة مثل الضاد، الخاء، الطاء، الغين.

بالنظر إلى حركات الروي في قصائده العمودية وجدنا كل قصائده جاءت محركة الروي (القافية المطلقة). وحركة القافية المطلقة هي الحركة الغالبة في القوافي الشعرية، خاصة في القصائد العمودية التي التزمت قافية موحدة. أما على العكس، في قصائده الحرة فقد جاءت حركات الروي بين الحركة والسكون. والغالبية العظمى فيها عمدت إلى الروي الساكن (القافية المقيدة)، لأنّ القافية المقيدة في الشعر التفعيلي (الحر) تسمح بالتدفق، وتحقق الإنسيابية في التعبير فهي تختصر زمن الوقفة على نحو يسمح بالانتقال السريع. إنه استفاد لإثراء موسيقى قصائده من الإيقاعات الداخلية مثل التكرار، الجناس، الطباق. وكل شكل من هذه الأشكال لها أبعادها الدلالية والإيقاعية مما يثري النص الشعري وقد أدَّت دوراً أساسياً في تماسك القصائد.

قائمة المصادر والمراجع

١- أبو العدوس، يوسف، **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، الطبعة الثانية، عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع، ٢٠١٠م.

٢- إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، بيروت: دار العودة، ٢٠٠٧م.

٣- أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، الطبعة الثانية، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢م.

٤- بدوي، محمد جاهين، **العشق والاغتراب في شعر يحيى السماوي "قليلك لا كثيرهن نموذجاً"**، الطبعة الأولى، دمشق: دار الينابيع، ٢٠١٠م.

٥- بديع يعقوب، *إميل*، **المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩١م.

٦- تبرماسين، عبد الرحمن، **العروض وإيقاع الشعر العربي**، الطبعة الأولى، القاهرة: دار الفجر، ٢٠٠٣م.

٧- حركات، مصطفى، **أوزان الشعر**، الطبعة الأولى، القاهرة: الدار الثقافية للنشر، ١٩٩٨م.

٨- الخطيب، رحاب، **معراج الشاعر مقاربة أسلوبية لشعر طاهر رياض**، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٥م.

٩- خلوصي، صفاء، **فن التقطيع الشعري والقافية**، بغداد: مطبعة الزعيم، ١٩٦٢م.

١٠- راضي جعفر، عبد الكريم، **رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق**، الطبعة الأولى، بغداد: دار الشؤون الثقافة العامة، ١٩٩٨م.

١١- زكي أبو حميدة، محمد صلاح، **الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية**، الطبعة الأولى، غزة: مطبعة المقداد، ٢٠٠٠م.

١٢- السماوي، يحيى، **نقوش على جذع نخلة**، الطبعة الأولى، أستراليا: منشورات مجلة كلمات، ٢٠٠٥م.

١٣- الشايب، أحمد، **أصول النقد الأدبي**، الطبعة العاشرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩٤م.

١٤- شرتح، عصام، **آفاق الشعرية دراسة في شعر يحيى السماوي**، الطبعة الأولى، دمشق: دار الينابيع، ٢٠١١م.

١٥-———— ، **موحيات الخطاب الشعري في شعر يحيى السماوي**، الطبعة الأولى، دمشق: دار الينابيع، ٢٠١١م.

١٦-————، **ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل**، الطبعة الأولى، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٥م.

١٧- عبد الفتاح نجار، مصلح، وأفنان عبد الفتاح النجار، «**الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي، رصد لأحوال التكرار وتأصيل لعناصر الإيقاع الداخلي**»، *مجلة جامعة دمشق*، المجلد:٢٣، العدد الأول، ٢٠٠٧م.

١٨- عطية،عبدالهادي عبدالله، **ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي**، بستان المعرفة، ٢٠٠٢م.

١٩- العف، عبد الخالق، «**بنية الترديد في "أغاني الجرح" دراسة صوتية دلالية**»، *مجلة الجامعة الإسلامية*، المجلد العاشر، العدد الثاني، ٢٠٠٢م.

٢٠- علي، عبد الرضا، **موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه؛ دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر**، الطبعة الأولى، عمان: دار الشروق،١٩٩٧م.

٢١- علوان، علي عباس، **تطور الشعرالعربي الحديث في العراق**، بغداد:دار الحرية للطباعة، ١٩٧٥م.

٢٢- غريب علام، عبد العاطي، **دراسات في البلاغة العربية**، الطبعة الأولى، بنغازي: منشورات جامعة قاريونس، ١٩٩٧م.

٢٣. قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تعليق: عبد المنعم خفاجي، الطبعة الأولى، مصر: مكتبة الأزهرية، ١٩٨٠م.

٢٤- محمد جدوع، عزة، **موسيقى القصيدة الحديثة وبناء الدلالة**، الطبعة الأولى، الرياض: مكتبة الرشد، ٢٠٠٣م.

٢٥- المطيري، محمد بن فلاح، **القواعد العروضية وأحكام القافية العربية**، الطبعة الأولى، مكتبة أهل الأثر،٢٠٠٤م.

٢٦- الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، الطبعة الثالثة، منشورات مكتبة النهضة، ١٩٦٧م.

٢٧- موافي، عثمان، **دراسات في النقد العربي**، الطبعة الثالثة، دار المعرفة الجامعية،٢٠٠٠م.

٢٨- الهاشمي،محمدعلي،**العروض الواضح وعلم القافية**، الطبعة الأولى، دمشق: دار القلم، ١٩٩١م.